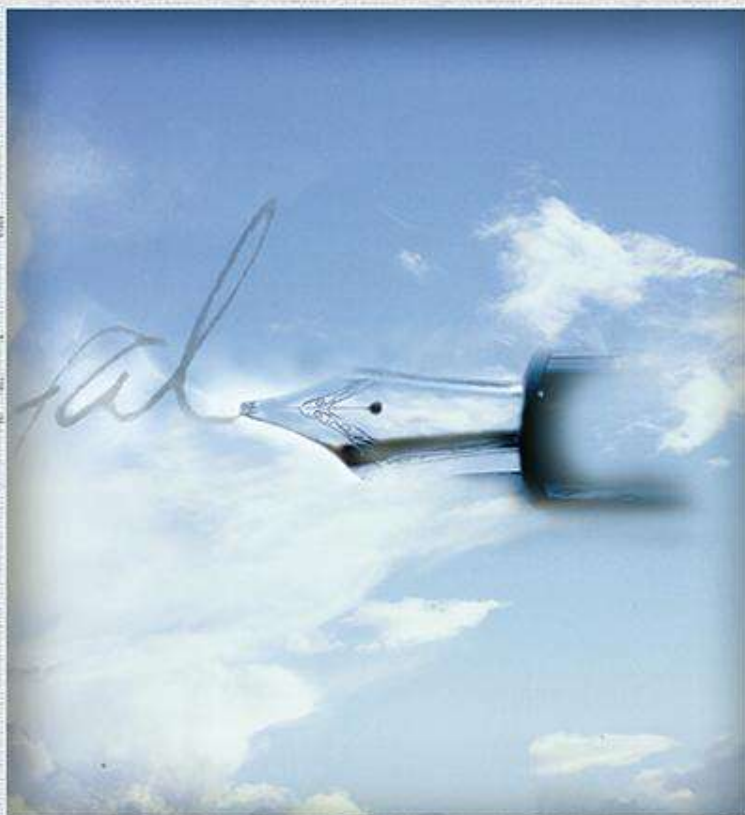


Agustín Basave Fernández del Valle

¿Qué es la poesía?

Introducción filosófica
a la poética



Lengua y Estudios Literarios



SECCIÓN DE OBRAS DE LENGUA Y ESTUDIOS LITERARIOS

¿QUÉ ES LA POESÍA?

AGUSTÍN BASAVE FERNÁNDEZ DEL VALLE

¿QUÉ ES LA POESÍA?

Introducción filosófica a la poética



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Primera edición, 2002

Primera edición electrónica, 2014

Diseño de portada: Teresa Guzmán Romero

D. R. © 2002, Fondo de Cultura Económica

Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14738 México, D. F.

Empresa certificada ISO 9001:2008



www.fondodeculturaeconomica.com

Comentarios:

editorial@fondodeculturaeconomica.com

Tel. (55) 5227-4672

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere el medio. Todos los contenidos que se incluyen tales como características tipográficas y de diagramación, textos, gráficos, logotipos, iconos, imágenes, etc., son propiedad exclusiva del Fondo de Cultura Económica y están protegidos por las leyes mexicanas e internacionales del copyright o derecho de autor.

ISBN 978-607-16-2422-2 (ePub)

Hecho en México - *Made in Mexico*

Prólogo

LA INDIGENCIA DEL AMBIENTE ESPIRITUAL de nuestro tiempo nos insta a volver a la racionalidad de la filosofía y de la ciencia grecolatina. Racionalidad que levantó al hombre de la animalidad. Racionalidad que se inserta en una espiritualidad pluridimensional, que hizo hombre al hombre. Técnica y masa de consumidores en un enorme supermercado se han generado recíprocamente. El mundo existencial humano se ve amenazado por un aparato de la técnica que nos hace vivir con la angustia prendida a las entrañas. La dignidad de la persona se disuelve en la función. Vitalismo desbordado —torrente de ciega energía— sin brújula moral. Hedonismo trivial. Publicación de la vida privada. Invisibilidad fantasmal de la organización de masas. Lenguaje embozado de autoridades mediocres que gobiernan sin destino, sin rango, sin verdadero humanismo. En suma, debilitamiento y distorsión del raciocinio y desmoralización radical de la humanidad son a nuestro juicio las dos notas que caracterizan la actual crisis del mundo.

Padecemos una crisis de la intimidad. Vivimos extravertidos en lo de fuera, fugándonos de nuestro yo auténtico y aturdiéndonos con el vocerío de los instrumentos de disipación (prensa, radio, televisión, cinematógrafo). Ya no importa pensar, poetizar y saber, sino vivir y ser eficiente. La eficacia cuantitativa ha sustituido a la idea de servicio. La soberbia de la vida que ha pretendido olvidar su religación a un Ente fundamental y fundamentante es la raíz más honda de la crisis actual.

¿Para qué quiero vivir? No sabemos a ciencia cierta lo que va a suceder, ni existe una respuesta obligatoria para todos. Cada persona ha de expresar su acuerdo o desacuerdo con la circunstancia —histórica y geográfica— en que vive, el mundo que quiere construir y legar —hasta donde sus posibilidades alcancen— a las futuras generaciones. Siempre queda lugar para el examen de conciencia y para la esperanza.

Karl Jaspers concluye su valioso examen sobre *El ambiente espiritual de nuestro tiempo* con estas luminosas palabras: “El pronóstico incitante de lo posible solo puede tener por misión hacer que *el hombre se acuerde de sí mismo*”.¹ Pero de sí mismo, añadimos nosotros, en la riqueza pluridimensional de su ser y de su destino trascendente.

No existe el *homo aestheticus*, pero sí hay una dimensión estética del hombre. El ser humano es un animal sediento de belleza. La belleza es el

concepto central y fundamental de la estética. El género belleza contiene diferentes especies, entre las que se encuentran la de lo “bello” en sentido estricto. Pero es el género belleza el que presta unidad analógica a sus diversas especies. Antes de cualquier actividad artística existe la belleza natural e ideal que irradia armonía y paz. Armonía y paz que se dan en el reino de los valores espirituales. Y este reino amplía y enriquece el horizonte de la vida humana. Una resonancia emotiva y un juicio intelectual acompañan siempre lo bello. *Belleza es plenitud de vida plasmada en forma, manifestación sensible de lo ideal, forma pletórica de expresión, ser sin mácula.*

“El resplandor de la verdad” de que nos habla Platón, *el resplandor del ser puesto en obra*, como se dice hoy, *es la belleza que nosotros definimos como plenitud ideoexistencial vertida esplendorosamente en forma selecta y cautivante*. La belleza —natural o artística— supera el afán por lo útil y lo práctico. A lo bello se opone lo feo, lo ridículo, lo grotesco. Lo feo, a diferencia de lo bello, produce repugnancia. La falta de armonía, de orden, de proporción en la forma de los objetos, nos desagrade. Una moda estulta ha hecho escoger, a determinados artistas *snob*, la fealdad y los “valores” negativos. Cuando Dostoievski —un verdadero artista— representa lo malo, tan abundante en la vida, lo hace como una sombra de lo bueno, como una cosa que debemos evitar, y justamente esa representación se hará en forma tal que lo bueno se vislumbrará claramente a través de ese mal. Porque el fin propio de nuestros anhelos, el verdadero alimento de nuestro espíritu, no puede ser la maldad, el error y la fealdad, sino el bien, la verdad y la belleza.

Todo arte tiene un sentido metafórico. Las imágenes concretas y sensibles operan una trasposición de sentido. En “la intersección de la vida y el espíritu, pero cayendo más del lado de la vida”, encontramos el lugar metafísico de lo bello. Hay categorías afines a *lo bello* que constituyen las principales manifestaciones estéticas: *a) lindo* (belleza en pequeñas proporciones); *b) bonito* (si el objeto reúne la armonía completa, con todos sus elementos, que supone la belleza); *c) gracioso* (viveza y suavidad de movimientos); *d) elegante* (formas selectas, distinguidas); *e) sublime* (grandeza ilimitada de lo bello). Es nota común de las bellas artes el que se vuelvan —despreocupadas de otros valores captables— hacia el valor expresivo de los seres y de las formas como tales. Búscase la forma evocadora que suscite sentimientos armónicos. Cuando se logra el ajuste

perfecto entre sentimiento y expresión, se realiza un valor estético universal. La obra de arte es un ser tierno, frágil; una pequeña modificación, como el matiz sonoro de una vocal en un verso, puede dar al traste con su belleza. La poesía lírica, por ejemplo, resulta casi intraducible, a menos de acabar con la armonía vocal, adaptada al sentimiento, y de destruir la configuración poética. Antes de acuñarse exteriormente, las formas bellas se incuban en la interioridad espiritual y sensible del poeta. El elemento inmaterial y el elemento material del poema, dentro del equilibrio, se realizan continuamente en nuevas formas de expresión.

El lenguaje poético opera con imágenes y figuras, con hipérbole y con hipérbaton, con licencias y figuras gramaticales. Por eso se dice que es un lenguaje más libre, más atrevido, más adornado. El lenguaje poético no es lenguaje artesanal, ni lenguaje científico, ni lenguaje filosófico; es lenguaje artístico. Ámbito de configuraciones, resonancia de la vida que llega a lo abstracto universal y libre. El poeta recibe la realidad y nos la devuelve convertida en arte. La simbolización de un estar-en-el-mundo concentra, clarifica y profundiza una determinada cosmovisión. Pero los efectos estéticos de la combinación de palabras residen en el estado emocional intenso que se produce. Sin embargo, los estados emocionales intensos, con vocablos estéticamente relevantes, no impiden la existencia de cierto placer funcional lógico-estético.

El complejo verbal poético presenta una plasticidad interior, una fantasía artística, una sonoridad lingüística, un resultado eufórico y eurrítmico. La masa sonora —más o menos afín a la música— se expresa en rima, aliteración, asonancia.

La onomatopeya del lenguaje —que no siempre acompaña a la poesía— puede causar efectos estéticos placenteros. Pero los efectos estético-formales de las palabras —cuerpo lingüístico sonoro— se hallan puestos al servicio de la inteligencia de las ideas. La representación gráfica —signos y sintaxis— apela a nuestro pensamiento, a nuestra fantasía, a nuestra capacidad de asociar ideas. El lenguaje —vehículo indiferente de contenidos— conduce al efecto estético. La poesía emplea estéticamente el lenguaje como plasmación de vivencias preponderantemente emocionales.

La poesía —arte y no ciencia— produce con lenguaje plenificado (medios acústico-fonéticos y motores, significados espirituales) efectos estéticos agradables. Ese tipo de efectos no los produce jamás la prosa

narrativa de la vida diaria. La palabra poética se trasciende a sí misma para significar realidades ulteriores o interiores.

En la poesía lírica, el enlace métrico de las palabras en versos, el elemento sonoro del lenguaje, resultan casi indispensables. Relativamente pobre en contenido intelectual, la poesía lírica cultiva esmeradamente el elemento sonoro-formal. Con su habitual profundidad, Friedrich Kainz apunta:

La lírica no relata nada y describe muy poco. Su tema son las vivencias del poeta o es el mundo, contemplado en su aspecto sensitivo y emocional. En un presente sustraído al tiempo, sin sentirse vinculado a un determinado lugar, el poeta lírico trata de expresar todo lo que puede mover a un corazón humano. Amor y muerte, la belleza de la naturaleza, la grandeza de Dios: todo visto por el lado del sentimiento.²

Otra cosa acaece en la balada —contenido objetivo de mayor solidez— y en la poesía épica: relato de sucesos y vicisitudes bajo forma poética. Actitud *objetiva* ante los sucesos narrados — ocurridos hace mucho tiempo — sin dejar de lado el sentimiento, la imaginación, los destinos humanos. La poesía dramática —especie de síntesis de épica y lírica— presenta sucesos pretéritos renovados en el presente en forma tensa, cerrada, ajustada al destino. Lucha, conflicto entre voluntades antagónicas, concentrada y agudizada, expresada con fuerza y belleza.

No hay poesía —por pura que sea— que evada la servidumbre de la condición humana. La poesía originada *en* el hombre y hecha *para* el hombre no es ontología —como pretende Maritain—, ni pretende serlo.³ Cosa diversa es que nos induzca a penetrar en el ser de los entes y en el ser del hombre. El secreto recóndito de las cosas, la substancia invisible del hombre, incrementan su valor en el espíritu del poeta que recompone el mundo. Deleitación en la belleza suprarreal del cosmos poético. Alimento espiritual de sabor humano, finito, creatural. Cielo del esfuerzo humano trocado —válgame la definición que propongo— en lenguaje rítmico, selecto y cautivante de lo significativo-emotivo, vertido en forma bella, metafórica, en plenitud significativa-existencial.

Lo poético es universo que se deshace en espíritu humano que penetra el corazón del hombre; más allá de la sangre, del sudor y de las lágrimas. Gracias a la buena poesía reconocemos lo espiritual, inmanente a lo real, como un vestigio de nuestro origen suprasensible.

La historia de la poesía es la historia de la experiencia emotiva del hombre en el mundo. El genial poeta portugués Fernando Pessoa nos advierte:

El hombre vive más realmente en la tierra por la emoción y por el pensamiento que la emoción provoca; su verdadera experiencia la registra en los anales de sus emociones y no en la crónica de su pensamiento científico [...] La poesía se basa en la *palabra*, que es la abstracción suprema y por esencia porque no conserva nada del mundo exterior, porque el sonido accesorio de la palabra no tiene valor sino asociado por impercibida que sea esa asociación [...] A cada concepto de la vida corresponde no sólo una metafísica, sino también una moral. Lo que el metafísico no hace porque es falso y el moralista no hace porque es malo, no lo hace el esteta porque es feo [...]

La composición de un poema lírico no debe ser hecha en el momento de la emoción, sino en el momento de su recuerdo. Un poema es un producto intelectual. Y una emoción, para ser intelectual, tiene evidentemente, porque no es de por sí intelectual, que existir intelectualmente. Ahora bien, la existencia intelectual de una emoción es su existencia en la inteligencia; esto es, en la memoria, únicamente parte de la inteligencia, propiamente tal, que puede conservar una emoción.⁴

Y es lo cierto que Fernando Pessoa, como poeta lírico, no puede exiliarse de sí mismo, alejarse de su interioridad para otrificarse (*se outrer*), por muchos seudónimos que use en su obra y por alto que resulte el grado de distanciamiento para crear seres y acaeceres. La esencia del poema reside en las voces íntimas —sentimiento y mediación— suscitadas por la circunstancia.

Un alma, cargada de belleza, se encuentra a sí misma en los elementos objetivos expresados por el poeta. Platón, por boca de Sócrates, apunta la intuición inefable en el Fedro: “Todo aquel que osara aproximarse al santuario de la Poesía sin estar agitado por este delirio que viene de las Musas, quienquiera que estuviese persuadido de que *el arte le basta para ser poeta, quedaría siempre lejos de la perfección*, siempre sería eclipsada la poesía de los sabios por los cantos que respiran divina locura”.⁵ Mientras en la prosa las palabras son *signos supositivos*, en la poesía las palabras son *signos-imágenes*, portadoras de intuiciones íntimas. La intuición poética, bellamente construida, no es *fabricación*, sino *inspiración*. Por insuficiencia de las palabras compone vocablos nuevos y sonoridades inauditas. En las profundidades del alma —*nous* de los griegos— se sorprende una fuente poética común: imaginación y amor, intuición y sensibilidad, inteligencia y deseo... La ley de superación y estabilidad, buscada por los espíritus poéticos más elevados, encuentra en el genio de Goethe su formación más profunda: “Todo lo que es perfecto en su especie

debe elevarse por encima de su especie, llegar a ser otra cosa, un ser incomparable”. Ese ser incomparable está en todos los grandes poemas. El arte poético no es actividad filosófica, cognoscitiva, sabia; sino actividad artística, creativa, bella. Trátase de *un conocimiento vivencial-emotivo-existencial que se expresa bellamente en una obra*.

“En la poesía —afirma Heidegger, explicitando el pensamiento poético de Hölderlin— el hombre se concentra sobre el fondo de su realidad humana. Allí llega a la quietud; no ya, es cierto, a la quietud ilusoria de la inactividad y del vacío del pensamiento, sino a esa quietud infinita en la cual están en actividad todas las energías y todas las relaciones.” Esa concentración en el fondo de la realidad humana no es conocimiento rigurosamente intelectual, sino conocimiento poético por connaturalidad afectiva que se objetiva en el poema. “La poesía es la instauración del ser con la palabra”, define Heidegger. “Lo que dicen los poetas es instauración, no sólo en sentido de donación libre, sino a la vez en sentido de firme fundamentación de la existencia humana en su razón de ser”.⁶ Disiento de este audaz pensamiento heideggereano. La poesía no puede instaurar al ser de los entes, porque lo supone y se fundamenta en él. Lo que verdaderamente instaure es un bello complejo verbal.

Soy un filósofo de probada y definida vocación; no soy un poeta, aunque haya escrito poesías —acaso demasiado intelectuales— en horas de soledad y de ocio. Pero soy un filósofo amante de la poesía. Por eso he decidido escribir este libro y este Prólogo. El origen de esta obra se remonta a mi conferencia magistral intitulada: “Filosofía de la poesía: significación y sentido del complejo verbal poético”, sustentada en el Museo de Historia Mexicana, durante el Primer Encuentro Nacional de Poetas, en la primavera de 1998. Agradezco cumplidamente al periodista y poeta Daniel de la Fuente la invitación y la incitación a plasmar mis ideas filosóficas sobre la poesía. Mi obra *¿Qué es la poesía? Introducción filosófica a la poética* está estructurada en siete capítulos y un epílogo. Se trata de ir penetrando paulatinamente en la esencia de lo poético. Por eso me aplico a distinguir qué es y qué no es la poesía, a desentrañar su significación y sentido y a clasificar la poesía en mester de clerecía y mester de juglaría. Hubiese quedado incompleto si no lo hubiera vivenciado en las versiones, tan ricas y tan varias, de lo humano poético. Seleccione siete versiones de la poesía universal de diversas nacionalidades: poesía italiana, poesía francesa, poesía alemana, poesía española, poesía inglesa, poesía norteamericana y

poesía hispanoamericana. Tras el buceo en la poesía universal, con sus versiones nacionales, viene un estudio sobre las interacciones y proyecciones de la filosofía y de la poesía, y otro de la creatividad filosófica y de la creatividad poética. Concluyo con un Epílogo que servirá a los lectores para recapitular todo el estudio vivencial sobre la esencia de lo poético, la significación y el sentido de la poesía. Espero que mi obra trace caminos, proponga criterios de comprensión e incite a ulteriores meditaciones y, sobre todo, al gozo inefable que produce la grande y buena poesía. Los chispazos de esa intensa belleza fugaz que presenta la poesía humana nos conducen, por vía de participación (*metaxis*), a mí por lo menos, a la belleza absoluta y eterna.

Karl Jaspers, *El ambiente espiritual de nuestro tiempo*, Editorial Labor, Barcelona-Buenos Aires, 1933, p. 207.

Friedrich Kainz, *Estética*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1952, p. 432.

Jacques Maritain, *Fronteras de la poesía*, La Espiga de Oro, Buenos Aires, 1945, p. 18.

Fernando Pessoa, *Sobre literatura y arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, pp. 270 y 271.

Platón, *Obras completas Fedro*, Ediciones Anaconda, Buenos Aires, 245a.

Martin Heidegger, "Hölderlin y la esencia de la poesía", en *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1958, p. 107.

Friedrich Kainz, *Estética*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1952, p. 432.

Karl Jaspers, *El ambiente espiritual de nuestro tiempo*, Editorial Labor, Barcelona-Buenos Aires, 1933, p. 207.

Fernando Pessoa, *Sobre literatura y arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, pp. 270 y 271.

Jacques Maritain, *Fronteras de la poesía*, La Espiga de Oro, Buenos Aires, 1945, p. 18.

Martin Heidegger, "Hölderlin y la esencia de la poesía", en *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1958, p. 107.

Platón, *Obras completas Fedro*, Ediciones Anaconda, Buenos Aires, 245a.

I. Hacia la esencia de lo poético

HE AQUÍ DOS ACTITUDES IRREDUCTIBLES: 1) apoderarse discursivamente de la sustancia poética con el propósito de analizarla y desentrañar sus procedimientos; 2) vivir la virginal esencia de la poesía por la vía cordial sin que la razón hunda en ella su garra. Se puede tener una vivencia que nos haga vibrar al unísono con el poeta o se puede teorizar acerca de la esencia de la poesía; lo que resulta realmente imposible es hacer ambas cosas a la vez.

El mundo de la poesía se configura no tan sólo con el poeta, sino también con el lector, con el intérprete, con el crítico y con el filósofo. Sin lectores, no tendría sentido la poesía. ¿Para quiénes escribiría el poeta? Sin hombres destinados a la función interpretativa, a la declamación, la vida artística de la poesía quedaría trunca. Los intérpretes deben someterse a los designios del poeta, pero pueden ser un tanto creativos al desenvolver ese espíritu creador del autor del poema. Los críticos desenvuelven un espíritu reflexivo que no se satisface con vivir el poema, sino que aspiran a comprenderlo racionalmente y a analizarlo literaria y estilísticamente. Al filósofo le interesa ir a las últimas causas y a los supremos principios del poema. Desentraña la significación y el sentido del complejo verbal. Estudia, con toda la profundidad que puede, la palabra poética con su virtud potencial, con su referencia al sujeto artístico y al mundo de la cultura humana. El objeto artístico-poético tiene la idealidad de una imagen impalpable, henchida de significación y de sentido. La fantasía del poeta traslada la realidad a la esfera de lo ideal.

¿Cómo es el poeta y cómo es la poesía? Platón nos habla de la inspiración como un peculiar estado en que el poeta es poseído por fuerzas extrañas que le dirigen impulsivamente la obra poética. La poesía es definida por Platón como una *manía* divina.¹ El poeta es un entusiasmado, un endiosado, un poseído por las Musas que en su interior ha penetrado el influjo divino, cuando no Dios mismo. Otro tanto acaece con el rapsoda que recita o canta la poesía. En la tesis platónica, la poesía no es obra de ciencia ni de técnica, sino producto de un poder irracional que invade al poeta y lo convierte —al menos por momentos— en instrumento de una voluntad que deja de ser autónoma. Pienso que el poeta, aunque siempre esté inspirado, no es mero instrumento de un poder meramente irracional, sino un intuitivo que capta el mundo y la vida a golpes de intuición. Una

intuición intelectual y emotiva que reivindica los fueros de la imaginación. La expresión poética es “un tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado en virtud de una comparación tácita”. Trátase de una transposición en la “intención significativa” de las palabras que se recrean y se vuelven repristinadas. Las formas del ritmo poético no son meras limitaciones de la naturaleza, sino valores expresivos acuñados por el poeta.

Para la vida práctica cotidiana, la poesía resulta inútil. ¿Para qué, entonces, hacer poesía? La vida humana no se reduce a los intereses prácticos, no queda plenificada con la sola satisfacción de las necesidades fisiológicas, materiales. Todos los pueblos —en todas las épocas— han tenido su poesía. Se ha dicho que la poesía fue el lenguaje primitivo. Si imagináramos, por un instante, que la poesía desapareciera de la faz de la tierra, la existencia humana se tornaría desolada, incompleta, triste. Careceríamos de uno de los elementos que contribuyen a nuestra felicidad, a nuestra dignidad y a nuestro valor. Aunque no sea la única razón de vivir, la poesía es una razón de vivir que dignifica y embellece la vida de los seres humanos.

Sabemos que en un libro anterior a nuestra investigación —*Teoría de la expresión poética*—, Carlos Bousoño explica que la labor poética consiste en modificar la lengua: el poeta ha de trastornar la significación de los signos o las relaciones entre los signos de la lengua porque esta modificación es condición necesaria de la poesía. ¿Razones? Piensa Bousoño que los contenidos psíquicos —perfectamente individualizados— son únicos en la intensidad de sus elementos afectivos, en la nitidez de sus percepciones sensoriales y en la complejidad sintética de su conjunto. La lengua, en cambio, no puede aludir individualmente a las cosas ni manifestar sintéticamente lo que las realidades tienen de complejas... Por otra parte, la lengua, con su carácter analítico, falsea la expresión compleja y justa de los contenidos anímicos. Resultado: para hacer de la lengua un instrumento poético es preciso hacerle sufrir una transformación. Valiéndose de procedimientos, el poeta ha de someterla a una serie sucesiva de cambios, a los que llamaremos sustituciones.

Más allá de esa estructura externa, material o expresiva —como la estudiada por C. Bousoño—, está la estructura interna espiritual. Sólo cuando se dan chispazos metafísicos del sentimiento, los versos llevan el nombre de poema. La configuración del poema consta de materia y forma.

Aquello que el poema expresa —próxima o remotamente— es su materia. Pero *la poesía, si lo es auténticamente, debe ser la conformación poética de su materia —asunto o tema—, que no se da cabalmente sino por la belleza de los sentimientos llevados a un grado de abstracción.*

Con sólo el metro, el ritmo y la rima no se tiene la poesía. Son éstos los elementos de la estructura externa que, sin la entraña poética, quedarían reducidos a mera cáscara vacía.

Aunque nunca haya hecho versos, José Vasconcelos es —en cierto modo— un enorme poeta. Poeta en prosa poética. Poesía mayor es la suya, que por iluminaciones misteriosas y súbitas incorpora los objetos y las pasiones a un ritmo de sentido espiritual. “La poesía —expresa Vasconcelos— es aquella parte del arte que por medio de las palabras y el ritmo ensaya transmutar lo real en lo divino. La palabra es la plástica del poeta y la poesía es la música del amor, así como el amor es el modo de la existencia divina.”² La imagen del poeta no es el signo del matemático, el término del lógico, sino una espiritualización del objeto mismo, mejorado en su sustancia, enriquecido en el contenido. Un concreto material que se eleva —vasconcelianamente hablando— a la categoría de concreto de espíritu. El poeta añade contenido a la forma, la preña.³

La poesía no es producto de la voluntad del poeta ni valor “nacido por sí mismo”. Nuestro fray Luis de León lo dejó dicho: “Poesía no es sino una comunicación del aliento celestial y divino”. La gracia de la inspiración es primero; la respuesta que ofrece el poeta viene después.

Cuando el poeta supera el sentimiento real, concreto, y canta lo emotivo universal, pone en juego algo más que la razón o, por lo menos, algo diferente: la simbolización sensitiva. Aunque su conmoción íntima y personalísima sea intransferible, nos comunica su estado y el fruto de su inspiración. Porque la poesía tiene, como virtud primaria, el don del contagio. El poeta es —como lo quería Platón— un endiosado, un arrebatado.

Recreación mágica y virginal, rodeo inesperado que nos sitúa ante “El dorso nunca visto del objeto de siempre” (Ortega y Gasset), el misterio de la poesía —siempre viejo y siempre nuevo— se renueva sin cesar:

¡Poesía, rocío
de cada aurora, hijo
de cada noche; fresca, pura
verdad de las estrellas últimas,

sobre la verdad tierna
de las primeras flores!
¡Rocío, poesía;
caída matinal del cielo al mundo!

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

[*Tercera antología poética*, 1898–1953, Biblioteca Nueva, Madrid, 1957, p. 656]

No tiene razón Valéry al poner en primer plano de lo poético el ritmo y la sonoridad, como no la tiene tampoco Bremond al reducir la poesía a una música verbal.

El ritmo no es, precisamente, lo que produce la impresión de lo poético. Sirve, eso sí, para adormecernos y prepararnos a las sugerencias de la poesía. Eastman advierte que la función propia del ritmo es, esencialmente, hipnotizar al lector, o por lo menos ponerlo en un estado crepuscular propenso a representarse las palabras con una intensidad que raya en la alucinación. Por eso ocurrenos decir que el ritmo es un elemento *pre* poético, preparatorio.

Con pura música verbal no se hace poesía. Hay textos sumamente musicales que nadie se atrevería a llamarlos poéticos. Los ejemplos abundan. Hay muchos poemas que, traducidos a otro idioma, perderían probablemente su musicalidad, pero conservarían, no obstante, su garra poética.

Pensaba Antonio Machado que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu; lo que pone el alma con voz propia en respuesta animada al contacto del mundo... Los universales del sentimiento, los ecos inertes, pueden sorprenderse mirando hacia adentro, en un íntimo monólogo. “Al poeta se le plantean —como genialmente apunta Antonio Machado— dos imperativos, en cierto modo contradictorios: esencialidad y temporalidad.” El pensamiento lógico y formal es destemporalizador. Cuando se piensa lógicamente queda abolido el tiempo. Pero al poeta no le es dado pensar fuera del tiempo absolutamente nada. Por ello, el autor de *Campos de Castilla* se sentía en desacuerdo con esa lírica dominante, intelectual más que emotiva. “Ni ha cantado jamás el intelecto, ni es su misión hacerlo. Debe, no obstante, apuntar a la poesía su imperativo de “esencialidad”.⁴ Pero las ideas del poeta no son categorías formales, cápsulas lógicas, sino directas intuiciones del ser, que deviene, de su propio existir: “...Inquietud, angustia, temores,

resignación, esperanza, impaciencia que el poeta canta, son signos del tiempo y, a la par, revelaciones del ser en la conciencia humana”.⁵

No es la comprensión de un suceso o de una situación lo que nos produce el estado de alma poética, sino el valor directo de todos los elementos que nos causan esa pura fruición de sentir y de percibir. Poco nos importa —cuando estamos en trance poético— el encadenamiento de las causas y de los esfuerzos hechos para acelerar o retrasar los acontecimientos. Sólo los valores de la afectividad y de la sensibilidad son los que cuentan; sólo la pureza de corazón nos hace vibrar al unísono con el poeta. Razón y voluntad deben ser relegadas a un segundo plano para poder alcanzar lo poético. Es preciso vaciar nuestro ser y dejarlo disponible, enteramente receptivo, para que nos invada el misterio de la poesía y nos abandonemos al imperio del sentir.

Robert Salmon acuñó en una fórmula breve y contundente toda la esencia de la poesía: “Presentación de un valor sentimental, sensual o sensorial, en estado abstracto, separado de su soporte natural y, por esta razón, separado de todo esfuerzo de saber y de querer”. Un valor afectivo sentido en su pureza abstracta, separado de las causas que lo han producido, viene a caracterizar el estado poético de alma. Jean Hytier solía decir —y ahora lo podemos comprender con plenitud de sentido— que *la poesía es una metafísica del sentimiento*. Dondequiera que exista un hombre que aguce sus sentidos y sus sentimientos, puede brotar la poesía. Allí donde haya valores afectivos y sensoriales, emancipados de las causas que les dieron origen y plenamente libres para jugar consigo mismos, allí habrá poesía.

Cuenta Unamuno que, en cierta ocasión, le decía el gran poeta portugués Guerra Junqueiro: “Un pensador, un filósofo, un sociólogo, puede no ser patriota; pero un poeta, si no siente lo que en derredor tiene, lo concreto y lo vivo, con mayor fuerza que lo lejano y lo abstracto, será cualquier cosa, pero poeta no”. Quiere Unamuno que nos elevemos de lo circunscrito y temporal a lo universal y eterno. “Eternismo y no modernismo es lo que quiero; no modernismo, que será anticuado de aquí a diez años cuando la moda pase.” En el seno de nuestro recinto, de nuestro país y de nuestra época, hay que bucear para aprehender lo eterno. Machado y Unamuno coinciden en la pretensión de dar en sus versos algo sustancial suyo. Ambos piden a la poesía densidad y honda conmoción humana. Más que

musicalidad quieren hondas resonancias, Dios y tonalidad del universo,
provocación para atrapar lo inasible...

¡Poesía: fiesta de la imaginación! ¡Poesía: fiesta del sentimiento!

Platón, *Ion*, traducción de Juan David García Bacca, Universidad Nacional Autónoma de México, México (Colección de Clásicos).

José Vasconcelos, *Estética*, Ediciones Botas, México, 1945, p. 573.

Ibid., p. 575.

Antonio Machado, *Poesías completas*, 2a. ed., Editorial Losada, Buenos Aires, 1946, p. 13.

Ibid., p. 14.

Ibid., p. 575.

Antonio Machado, *Poesías completas*, 2a. ed., Editorial Losada, Buenos Aires, 1946, p. 13.

Ibid., p. 14.

Platón, *Ion*, traducción de Juan David García Bacca, Universidad Nacional Autónoma de México, México (Colección de Clásicos).

José Vasconcelos, *Estética*, Ediciones Botas, México, 1945, p. 573.

II. ¿Qué es y qué no es la poesía?

EN UN VERDADERO POEMA, las imágenes no son —no deben ser— cobertura de conceptos, sino expresión de intuiciones. Hay una zona sensible y vibrante en la conciencia inmediata del hombre que se conmueve ante un cielo rojizo, un mar esmeralda o un prado amarillo ... No se trata de objetos ideales que estén en la región intemporal e inespacial de la lógica, sino de cosas concretas, de imágenes en el tiempo. Antonio Machado habla de una dialéctica sensorial y emotiva que nada tiene que ver con el análisis conceptual que llamamos, propiamente, dialéctica.

El poeta es como un niño que contempla, con ojos maravillados, el espectáculo de la naturaleza. Una emotividad singular estremece sus imágenes. No pretende formular definiciones, sino gozar sus vivencias al expresarlas.

Hoy estamos ya de vuelta de aquellos intentos forjados por los epígonos de los simbolistas para construir poemas ayunos de todo ingrediente conceptual. Un poema no existe sin una estructura espiritual, sin una armazón inteligible y lógica. Lo que sucede es que con la pura armazón inteligible y lógica no se alcanza aún el valor emotivo que supone toda la poesía. La auténtica poesía de todos los tiempos ha hecho siempre su carne y su sangre de las fluidas y temporales vivencias del poeta. “No es la lógica lo que el poema canta, sino la vida, aunque no es la vida lo que da estructura al poema, sino la lógica”, ha dicho, espléndidamente, Antonio Machado. Todo intento de hacer lírica al margen de toda emoción humana, por una especie de álgebra de las imágenes o de arte combinatorio de puros —y como tales hueros— conceptos, ha resultado, a la postre, definitivamente estéril. Pero tampoco cabe hacer de la lírica “un arte de ciegos músicos”: “De la musique avant toute chose”, como lo quería Verlaine. Es preciso recordar que *en el fondo de toda lírica hay siempre una metafísica implícita*. Un poema sonoro con una total opacidad del ser podrá servir a una pieza musical de Wagner, pero nunca a una poesía. Una expresión pura de las potencias oscuras, de las raíces soterrañas del ser, de lo subconsciente, podrá interesar al psicoanalista; pero el poeta anda en pos de la expresión integral del hombre de cada tiempo y no de los estados semicomatosos del sueño. Pedimos a la poesía un mundo poblado de figuras luminosas, no de fantasmas. Ante las presencias múltiples que salen al paso del poeta no se puede estar dormido, sino despierto. Sólo así —al

choque de las más diversas cosas— surge el asombro del poeta. ¡Ojos maravillosos que tanta belleza abarcan!

¡Ojos maravillados,
que asistís al concierto
sigiloso del mundo,
mil veces más etéreo
y sutil que la música!

Por una parte, el poeta (Moreno Villa) dibuja, con fino lápiz, su sentir. Pero, por otra, el frío contorno de las cosas impone su línea objetiva. Es ése el camino para lograr un equilibrio entre lo intuitivo y lo conceptual. “Poesía desnuda y francamente humana he pretendido hacer”, afirma el poeta. Pero, ¿lo habrá logrado? En la ilimitada variedad plástica de lo humano, me pregunto yo si algún poeta habrá podido intuir esa inagotable gama de modos humanos de ser. Poetizar es, esencialmente, fundar el ser en palabras, ha enseñado Heidegger. Y García Bacca comenta:

Un poema no es nunca uno de tantos poemas, ni un poema cualquiera. Poesía no puede realizarse en un poema cualquiera; basta con que un pretendido poema sea uno de tantos, un cualquiera, para que no sea ya poético. Poema es algo en singular; original, ejemplar único de una única edición. Nos hace falta, pues, para dar sentido a esencia de poesía, un concepto de esencia en estado de flor, esencia-en-flor. No esencia en fruto, fructífera para matemáticas, física, lógica, mas no para poesía.

En su afán de impedir que las palabras-en-flor se troquen en palabras-cosa, García Bacca bordea peligrosamente el irracionalismo. Quiere revivir o reprimaverizar las cosas —intento muy loable, por cierto—, pero cae en el exceso de afirmar que la “poesía no tiene, por suerte, esencia”. Concibe el poetizar como faena divina, aproximándolo demasiado a una “creación de nada, de esa nonada que es el aire, hecho o moldeado en palabras”.¹ En rigor —e importa mucho el decirlo—, sólo Dios es creador. Los hombres producimos, combinamos, intuimos, pero no podemos crear. Porque “poner a la cosa más allá (*metá*), plus ultra, de su incardinación, afincamiento, fijación en singulares, en cosas y casos, trasladándolas aiosamente (*forá*) de una cosa o otra, sin dejar que en ninguna se posen, y que de ninguna se prendan” (García Bacca), no es, ni remotamente, pensamos nosotros, un acto de creación. Sólo Dios fundamenta el Ser sobre su palabra. En este sentido, Dios es, por antonomasia, el Poeta: poeta de sí mismo. Los hombres son poetas por participación. La esencialidad vislumbrada y

centelleante de las cosas hace que los hombres —los poetas— moren sobre la tierra sobrecoídos poéticamente. Trátase de una revelación del *ser de la existencia* por vía vivencial singular, única, irrepetible. Más que pensar sobre el ser y las cosas, el poeta contempla el ente concreto, lo ilumina y lo plasma imaginativamente en la palabra.

Véase, de Juan David García Bacca, *Filosofía en metáforas y parábolas*, Editora Central, México, 1945.

Véase, de Juan David García Bacca, *Filosofía en metáforas y parábolas*, Editora Central, México, 1945.

III. Significación y sentido de la poesía

SE HA DICHO que la poesía es el “lenguaje de lo sentimental”. De ser así, cualquier verso sentimentaloides —mera retórica versificada y no magia verbal— sería poesía. Pero la poesía no es un lenguaje de lo sentimental cualquiera. Tampoco basta decir que la poesía es “arte que se manifiesta por la palabra”. Ciertamente que la poesía es arte —y no olvidemos que forma parte de una de las bellas artes—, pero no basta decir que el arte que se manifiesta por la palabra es la poesía. También la retórica es un arte que se manifiesta por la palabra. Y me parece que no cabría identificar la poesía con la retórica. ¿Qué es entonces y en definitiva la poesía? Permítaseme proponer la siguiente definición: *Poesía es lenguaje rítmico, selecto y cautivante de lo emotivo, vertido bella y metafóricamente, en plenitud significativa-existencial.*

Expliquémonos. En primer término, cabe decir que la poesía no es un lenguaje cualquiera, sino un lenguaje muy peculiar. Peculiar porque es rítmico, selecto y cautivante. Pero, ¿sobre qué versa este lenguaje rítmico, selecto y cautivante? No se trata de un lenguaje rigurosamente conceptual, como el lenguaje de la filosofía, sino de un lenguaje sobre lo emotivo único, incanjeable, insustituible que vive en el poeta. Y esa emotividad no puede estar vertida en forma torpe, desaliñada, fea; sino de manera bella y metafórica para lograr la plenitud significativa-existencial de ese momento vivencial poético que logra la síntesis de la esencialidad y de la temporalidad. Hay, en toda auténtica poesía, belleza de los sentimientos singulares expresados en palabras sonoras, rítmicas, significativas, que manifiestan una honda palpitación del espíritu en contacto con el universo. Eso es para mí la poesía.

Ante la obra poética, el gustador participa sentimental y emotivamente. Si el poeta logra la *pureza del sentimiento*, el gustador del poema —si tiene sensibilidad estética— logra también esa pureza emotiva que lo invade y lo cautiva. La esencia de las cosas se nos da, a veces, en forma inusitada. Revistiéndonos de sencillez y de inocencia infantil podemos saturar nuestra alma de poesía. El objeto poético está en el lenguaje, en la expresión verbal seleccionada por el poeta. Es preciso vibrar con una disposición interna, con un temple de ánimo humano que advertimos en el complejo verbal de sonido y sentido.

Ese sonido se nos presenta con cierto ritmo, con determinada acentuación. Resulta intangible la articulación sintáctica significativa que apunta a algo objetivo. Exteriormente advertimos en el poema cierto metro, cierta regla abstracta; pero saboreamos, además, un ritmo interior que confiere vida. “Cada palabra posee, en virtud de su altura y color acústicos, un determinado halo afectivo”, apunta lúcidamente Johannes Pfeiffer.¹ No cabe cambiar una sola palabra del buen poema sin destruir el verso del poeta.

En cada uno de los sonidos y en cada onda de tensión, en la forma musical del conjunto, en ese todo que vibra de ritmo y resuena de melodía, va fundido, íntima e inseparablemente, un adentro, un contenido, un clima espiritual; imaginar una alteración en la forma, aunque sólo fuera en la minucia más insignificante, es imaginar alterado también el contenido.²

No basta el ritmo y la melodía para integrar el complejo verbal poético. Es preciso una articulación sintáctica y semántica en la configuración rítmica y melódica.

El poeta no trata, como el filósofo, de afilar y determinar las palabras para convertirlas en conceptos del mayor rigor y precisión posibles, sino de trastocar el lenguaje tópico, comunal, mostrenco, para llegar a una metafísica del sentimiento. Mientras el filósofo expurga el lenguaje de cuanto pueda tener de imagen, el poeta busca la imagen adecuada para expresar su sentimiento singular. Hay en la palabra humana un sentido de plasticidad y de virginal plenitud que sólo el poeta advierte de manera intuitiva. La imagen priva sobre el concepto. Imagen en movimiento, henchida de vibración. Una masa de sonido se ha tornado plástica, rítmica, melódica.

Diríase que la virtud protéica invade el alma del poeta. La transposición metafórica se realiza de manera inspirada, sobreconsciente. Parece como que la totalidad de lo existente se abarcase en un aletazo poético. La metáfora expresa de modo intransferible e irrepetible lo que el poeta quiere decir:

áureo florece el árbol de la gracia
desde la fresca savia de la tierra

No podría decirse nuevamente y de mejor manera lo que vivió y pretendió decir el poeta Georg Trakl en la *Noche invernal* (*Ein Winterabend*). Un enunciado carente de elegancia y de vigor plástico no podría expresar lo

dicho por el poeta hablando de otro árbol cualquiera y no del “árbol de la gracia” surgido en otro momento y no “desde la fresca savia de la tierra”.

Menester es empapar la materia del poema con el temple anímico del poeta. En el poema no sólo importa el tema y el motivo, sino también —y acaso más— el talante, el temple anímico que anida en las palabras. Ese temple interno invade la masa poética y nos invade a sus lectores. Hay cierta virtud iluminadora en la trama de nuestra existencia que nos mueve a la revelación de nuestro ser más genuinamente nuestro. No advertimos, en la verdadera poesía, nada de confecciones intelectuales planeadas fríamente al margen del temple de ánimo y del estilo del poeta. Toda poesía auténtica “dice” más de lo que “enuncia” el poema. Los que fabrican literariamente un verso —mera técnica de preceptiva literaria— nunca llegan a la auténtica expresión esencial poética. La afectación, la jactancia arrogante, no se condicen con la sencillez admirable y la hermosa y firme gravedad de un verdadero poeta. De nada sirve la elocuencia refinada, la retórica versificada, si se carece de la intuición virginal del poeta. Yo no podría comprender una poesía como pura materia o como pura forma, sino integralmente, como materia-forma indisolublemente unidas. Lo más íntimo se convierte en forma, y lo más exterior está preñado de una honda significación. No podemos concebir la poesía como sustitución de la vida; sólo la comprendemos como la iluminación de la existencia humana y del universo. No se trata, en manera alguna, de una explicación fundamental y teleológica de la totalidad de cuanto hay por los primeros principios y las últimas causas; ni siquiera se trata de llegar a los últimos y más significativos problemas de la vida humana; simplemente se canta una forma significativa. No puedo estar de acuerdo con Johannes Pfeiffer cuando afirma que “en la poesía no importa la forma ‘bella’ sino la forma ‘significativa’”, porque una simple forma significativa, por muy significativa que sea, si no es bella, no merece el nombre de poesía. No quiero decir que la belleza poética sea solamente una belleza exterior, artesana, sino una belleza integral de fondo y forma. Apoderarse de la verdad bellamente es una actitud verdaderamente poética.

Cuando Victor Hugo postuló con su acostumbrado énfasis retórico que “lo feo es hermoso” nunca pasó de lanzar al aire una típica *boutade* francesa para desconcertar al burgués (*pour épater le bourgeois*). A nadie convence que lo feo sea hermoso o que la hermosura sea fea. Por querer pasar por encima de las reglas de lo bello y de su fiscalización, algunos

poetas caen, como Sainte-Beuve, en una especie de “petrarquización sobre lo horrible”. Se da una rebelión contra la música, una rebelión contra el lenguaje; se habla de ultraísmo y de poesía de vanguardia, pero no se puede eludir, finalmente, la inteligencia categorizadora, la operación necesariamente intelectual. Dentro de la crisis generalizada de la cultura occidental, surgió la literatura de vanguardia, como un arte de gabinete. Buena parte de este movimiento cae en el vanguardismo nihilista antilingüístico. Ciertamente el arte no puede ni debe enfrentarse sistemáticamente contra el público, pero tampoco debe la poesía acercarse tanto a un público barato que se confunda con él. La entrega de la cultura superior a la cultura de masas es una triste entrega que termina dejando de ser cultura superior. Yo no digo que la poesía tradicional, clásica, debiera haber sido inmutable y eterna, pero sí pienso que los grandes poetas del clasicismo grecolatino y de la cultura occidental son poetas egregios de todos los tiempos. ¿Por qué? Porque en ellos la poesía se dilata esencialmente, se abren hombre y mundo en el instante de un mutuo, dichoso, sonoro y armónico aparecer. ¿Qué es lo que aparece? Surge, esplendorosa, la palabra supraútil, plena de sentido. El gran poeta inventa un mundo espiritual, suscita figuras radiantes y felices que patentizan algo sustancial y real del hombre y del universo. Estos universos poéticos brotan y perduran *por* y *en* la palabra. Una palabra que habla desde el hondón del alma en un instante feliz, inspirado. Más allá de la explosión sonora que acompaña a la dicción, diríase que hay como una sustancia cordial de la realidad que sólo el gran poeta incorpora existencialmente, con una suerte de posesión desinteresada, interiorizada espiritualmente en el mundo humano. Alguien tiene que dar voz al misterio del hombre y del universo. Alguien que posea la palabra que, al ser nombrada, reconduzca al lugar de su propio surgimiento. *Mensaje de lo eterno en el tiempo, pero mensaje resonante que fulgura momentáneamente y dura después en el silencio interior.*

Hölderlin, uno de los más profundos poetas de todos los tiempos, postulaba el olvido de sí mismo (*Selbstvergessenheit*) para encontrarse con el Todo de la naturaleza. En el instante poético que vivía se instalaba felizmente en la armonía de una naturaleza ingenua e inocente. Su credo poético se explicita en un pasaje del *Hiperión*:

Formar una sola cosa con todo, tal es la vida de la divinidad, tal es el cielo del hombre. Formar una sola cosa con todo lo que se vive y en un dichoso olvido de sí mismo, retornar al Todo de la naturaleza, es la cumbre del pensamiento y de la alegría, es la cima sagrada, el lugar de la eterna quietud, donde el mediodía pierde su calor agobiador y el trueno su voz, y el hirviente mar se asemeja a las olas de un campo de trigo.³

Un gran poeta como Hölderlin remodeló la lengua alemana: nuevos giros perdurables, posibilidades fonéticas que han enriquecido su capacidad musical, restitución de la significación originaria de la lengua, jerarquía poética a vocablos de uso vulgar. No podía ser abundante esa cosecha. La poesía —suprema belleza, realidad de la totalidad— era toda su realidad.

POCO SABER...
(mayo de 1800)

Poco saber, mas gozo en abundancia,
es dado a los mortales...
¿Por qué, flor de las flores, bello sol,
no me basta nombrarte en primavera?
¿Sé de algo más excelso?

¡Si yo pudiera ser como los niños!
¡Si, como el ruiseñor, cantar pudiera
la serena canción de mi alborozo!

No voy a detenerme en el estudio de la locura de Hölderlin, en su helenismo, en su pensamiento metafísico-poético; lo he hecho en mi obra *El romanticismo alemán*, publicada con prólogo del doctor Francisco Monterde y bajo los auspicios del Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad Autónoma de Nuevo León, 1964. Ahora sólo quiero apuntar el destino poético de Hölderlin. El único anhelo —vehemente, insoslayable, avasallador— que Hölderlin manifiesta en su vida es servir a la poesía y a los dioses cósmicos. No tiene respetos humanos ni siente temores ante la dirección de su destino. Renuncia a tomar parte en el banquete de la vida. Se niega a todo compromiso profesional, a toda ocupación burguesa. Sabe que no va a tener hogar. ¡No importa! Quiere entregarse íntegramente, con absoluta pureza, a su vocación poética. Su concepto sobrado de la poesía le hace sentirse comprometido a ser de por vida “un guardián del fuego sagrado”. Su heroísmo se pone a prueba cuando los seres que él ama se le muestran hostiles a su vocación. Quisiera no serles gravoso, pero advierte que la poesía no le va a proporcionar el sustento económico. Obedece la voz interior sin esperanza de triunfo. Está dispuesto a sufrir por su misión

poética. Expuesto a los rayos del infinito, el poeta quiere entregar al pueblo esos rayos envueltos en cantos:

Derecho es nuestro, de los poetas, de vosotros los poetas,
bajo las tormentas de Dios afincarnos, desnuda la cabeza;
para así con nuestras manos, con nuestras propias manos,
robar al Padre sus rayos;
robárnosle a Él, a él mismo,
y, envuelto en cantos,
entregarlo al Pueblo cual celeste regalo.

Sin abandonar el mundo de la gran poesía profunda, depurada, permítaseme ahora cambiar de latitud geográfica. Me sitúo en la recóndita Andalucía, en esa Andalucía interior que Juan Ramón Jiménez supo aprehender, vivir y expresar.

Más allá de la Andalucía pintoresca y tradicional que se remonta a los romances, a los cuentos moriscos, a la literatura del patio y de la reja, de la mantilla y la guitarra, el autor de *Platero y yo* completa y supera esa visión generalizada sobre el mediodía de España, con esa sensibilidad aguda, fina, ardiente, para seres exteriores y para la vida del espíritu. Se estucan los sentidos del poeta en huertos floridos, fuentes cantarinas, cielo esplendoroso, lujo morisco, elegancias renacentistas... A veces, lleno de nostalgia, el poeta llora de amor en éxtasis solitario:

Lloro de amor, con un aire
viejo, que estaba cantando
no sé quién por otro valle...

Voz que me hace, otra vez
llorar por nadie y por alguien.
Vengo detrás de una copla
que había por el sendero.
Copla de llanto, fragante
con el olor de este tiempo...

El andaluz universal se limitó, cuando era joven, a formas simples y ritmos elementales. Nada fue producto del acaso. Toques de paisaje pocos y sencillos en sus *Arias tristes*; predominio de los colores blanco, azul, verde, oro; paladeo del cielo, sol, luna, caminos, árboles, agua de prado ... Más tarde, hay en *Olvidanzas y elegías* una nueva riqueza en la visión de contornos encendidos, aureolados bajo tenue niebla luminosa. Prefiere la

exaltación interior a los contornos netos y precisos; inflama y magnifica el mundo apariencial:

¡Oh plenitud de oro! ¡Encanto verde y lleno
de pájaros! ¡Arroyo de azul, cristal y risa!...

... Cristal de plata y oro del agua de aquel prado,
fruto de sangre y fuego del chopo de oropeles...

Todo andaba cargado de risas y de flores,
el suelo era de juncias, el aire de banderas...

¡Mar de tarde, mar de rosa,
qué dulce estás entre los pinos!
En el sopor azul e hirviente de la siesta
el jardín arde al sol...

Un poeta, un verdadero poeta como Juan Ramón, cambia de metros pero sigue siendo el mismo gran poeta. Le reconocemos cuando domina el alejandrino con esa sonoridad opulenta, pero sabemos que sigue siendo el mismo andaluz universal en los metros rítmicos y regulares, aprehendidos del canto de su pueblo. De *Elegías* a *Laberinto* encontramos la búsqueda de nuevos caminos: dulces, discretos, soñados coloquios emotivos; presencia femenina constante, imperiosa, casi física. Pero nunca se queda en la mera descripción de lo visto:

¡Ay! ¡Tus manos cargadas de rosas!...
¿Se te cayeron de la luna?
¿Son de agua?
—Los trajes ligeros, hijos del paisaje...
—Honda
aureola de sangre en tus ojos azules...

Poesía de los conceptos de las emociones trascendentales en las obras de plena madurez: *El silencio de oro*, *Estío*, *Sonetos espirituales*, *Diario*, *Eternidades*. Una misma exaltación lírica en líneas diversas. Un mismo delirio interior enriquecido con problemas, interrogaciones, ideas ... Las tristezas juveniles se han tornado en tranquila devoción. Esplendor de las cosas ganadas en simplicidad y grandeza de líneas, en pureza de colores y música contenida para dejar pasar *los ritmos intelectuales del verso libre*. Poeta severo, vigoroso, fuerte, trascendental:

Yo soñaba en la gloria de lo humano
y me hallé en lo divino.

Se puede ir mar adentro, hacia las verdades inmarcesibles, sin perder la devoción por la belleza, el amor, la poesía, la inteligencia, el anhelo de perfección y el hambre de eternidad. No importa que los apoyos sean terrenales: la aurora, la primavera, el cielo, la luz, el mar... Lo que cuenta ahora es la devoción a las esencias puras que se dan, con alta y singular nobleza, en impecable y compacta arquitectura.

Eres la primavera verdadera,
rosa de los caminos interiores,
brisa de los secretos corredores,
lumbre de la recóndita ladera...
El árbol puro del amor eterno...
.... Sin otro anhelo
que el de la libertad y la hermosura
Sin más pasión ni rumbo que la aurora...
Tu rosa será norma de las rosas...

Como Hölderlin, Juan Ramón Jiménez advierte que la poesía, la desnuda poesía, es la pasión de su vida:

¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!
Sé bien que soy tronco
del árbol de lo eterno...
Corazón, de lo mismo: muere o canta...

Y como todo gran poeta, lucha por traducir intensa y exactamente la poesía, su poesía:

No sé con qué decirlo,
porque aún no está hecha
mi palabra.

Siempre gusté, desde mi temprana juventud, de la poesía de Juan Ramón Jiménez, mucho antes de que se le otorgase el Premio Nobel de Literatura. Le seguí en su peregrinación trascendental y en su canto inagotable. Pero él se queda —acaso solo— en sus vuelos desconcertantes, en sus arduas excursiones. Dos casos que me asombran: Friedrich Hölderlin y Juan Ramón Jiménez. En ambos encuentro magia y hermosura del mundo

expresada selectamente. Dos caminos que se transitan con el verbo encendido, con la palabra eterna prendada de la belleza eterna. Nostalgia de lo sagrado, anhelo del Ser absoluto. Cuando desaparece la rima, toda forma métrica regular, es porque se busca una libertad para alcanzar la exactitud y la justeza. Cuando se oculta la realidad es para lograr mayor, más claro lirismo. Sentimientos que huyen de toda concreción sólo para ganar precisión, esencialidad, eviternidad. Mi probada y definida vocación filosófica sólo me permite, tras el sabor y el paladeo, la reflexión metafísica y axiológica. Retorno a mi definición: *Poesía es lenguaje rítmico, selecto y cautivante de lo emotivo, vertido bella y metafóricamente, en plenitud significativa-existencial*. Hay, en toda auténtica poesía, una adivinación de lo espiritual en lo sensible, con recónditas relaciones de los entes. Desde la envoltura material, nuestro universo parece hablar al poeta de secretas fuerzas. La palabra, algo más que sonido, es signo convencional intencionalmente dirigido, por medio de los sentidos, al entendimiento universal. La poesía, como todo arte, nos proporciona descanso, purificación, elevación espiritual. Pero la poesía no puede hacer las veces de la religión, no puede salvarnos. Nos alivia momentáneamente del fardo de la existencia, para recomenzar, reconstituídos, el asalto de la altura. No es poco lo que nos ofrece la poesía. No es poco lo que puede darnos. Tampoco es todo. Como todo lo humano, la poesía es algo limitado, finito, pero suficiente para atisbar lo ilimitado, lo infinito.

Explorar el mundo sentimentalmente no quiere decir, ni mucho menos, elaborar una poesía sin ideas, aconceptual, carente totalmente de semántica. Ciertamente la poesía no se reduce a mera figuración de conceptos intelectuales, por atractiva que fuere. No hay búsqueda de la verdad en sentido filosófico, ni afán artesano de bellas piezas, sino una bella posesión de la verdad, una plasmación de una verdad que se embellece en la vida de la forma. Pero la forma poética sólo dominará cuando se sumerja en la verdad que habita. Diríase que las vivencias de la vida cotidiana son purificadas por la forma poética, ganando serenidad y distancia. A veces, una punzante y profunda vivencia religiosa se transforma en uno de los más hermosos sonetos de la lengua castellana. Más allá de la confesión y del lamento, Lope de Vega transmuta en humanidad pura, de validez universal, una vivencia suya que también podría ser de cualesquiera de nosotros, sus lectores:

¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?
¿Qué interés se te sigue, Jesús mío,
que a mi puerta, cubierto de rocío
pasas las noches del invierno oscuras?

¡Oh, cuánto fueron mis entrañas duras,
pues no te abrí! ¡Qué extraño desvarío
si de mi ingratitud el yelo frío
secó las llagas de tus plantas puras!

¡Cuántas veces el ángel me decía:
Alma, asómate agora a la ventana,
verás con cuánto amor llamar porfía!

¡Y cuántas, hermosura soberana:
Mañana le abriremos —respondía—,
para lo mismo responder mañana!

Dulce acecho de Jesús; dura cerrazón del hombre, ansias secretas que emergen de esa ingratitud que cierra una y otra vez la ventana del alma a la hermosura soberana. Hay un poder purificador de la forma, en este soneto, que eleva la vivencia religiosa de Lope de Vega desde su intimidad hasta lo universal. La experiencia se dio en él, alguna vez, pero esa vivencia se da siempre, una y otra vez, en el *homo religiosus* que transita por este *status viatoris*.

La virtud de la poesía es revelar el ser del hombre y el ser del universo, no como algo sistemático construido por la razón racionante, sino como algo vivenciado singularmente, como visión concreta que ilumina las cosas de la vida en el seno de un lenguaje plasmado en plenitud. Fiesta de la imaginación que contempla sentimentalmente el mundo y se vierte en expresión artística de la belleza con el vehículo de la palabra. Una palabra sujeta a la medida y cadencia que se plasma en el verso o en la prosa poética. Poesía lírica, poesía épica, poesía dramática, poesía bucólica, poesía religiosa, poesía profana, tienen —común denominador— fuerza de invención, fogoso arrebató, osadía inusitada, sorprendente originalidad, exquisita sensibilidad, elevación o gracia, encanto indefinible, riqueza y novedad de expresión... Todas estas cualidades se presentan, a lo largo de la historia, como características esenciales del género poético. Adviértase que hay obras en prosa llenas de poesía y versos carentes de sustancia poética. Aun en el versolibrismo se requiere una bella distribución de acentos. Fondo y forma distinguibles, sí, pero inescindibles.

¿Por qué hay poesía? ¿Por qué hay poetas? Hay poetas porque hay una dimensión poética del hombre. Y esa dimensión poética del hombre constituye una de las más altas manifestaciones del espíritu. ¿Para quién poetizan los poetas? Ni Dios —supremo poeta— ni los animales —totalmente ciegos para los poemas— necesitan de la poesía. Sólo el hombre siente un extraño anhelo de poetizar y de escuchar poesía. Pero no todos los hombres están dotados de igual sensibilidad estética. En las facultades superiores del espíritu —lo que los griegos llamaban *nous*— anida la sensibilidad estética específicamente poética. Pienso, por un momento, lo que sería el mundo si no hubiese música, artes plásticas, danza, poesía... Humanamente resultaría una atmósfera irrespirable. No sólo vivimos de la prosa que nutre y engorda, en un mundo utilitario y funcional; la poesía, carente de fin utilitario, desinteresada, gratuita, es un alto, noble, generoso don que tiñe de belleza la historia y deja, en la imagen mesiánica, huella, registro, vida espiritual.

El poeta no anda en pos de ideas pequeñas o grandes. Cuando la inspiración se apodera del poeta, trata de infundirla en nosotros, cueste lo que cueste; apelando a recursos metalógicos el ser bello es un gozo perenne. De ahí aquel famoso verso:

A thing of beauty is joy forever

El gran poeta Keats lo había dicho antes y de mejor manera:

A thing of beauty is a constant joy

¿Qué se quiere expresar? El poeta quiere transmitir “una alegría para siempre”; “una alegría incesante”. Entre ambos versos hay un pequeño matiz intelectual que pone toda la diferencia. Con la expresión “constant joy”, la corriente gozosa se mantiene a través del tiempo; con la expresión “forever”, la corriente pasa temporalmente pero queda plasmada eviternamente.

Apuntaba W. Folkierki que el que los poetas modernos sean “más filósofos que poetas, no hay por qué asombrarse ni de qué afligirse”. Hay una constante tensión entre la inspiración y la razón. Si no hubiese algún factor suprrracional o místico —*lato censu*—, quedaría inexplicado el fenómeno poético. El entusiasmo, el furor poético, es una pulsión instintiva imperiosa y feliz. Todo ello sin el auxilio de la reflexión. Hay poetas que

tienen más de filósofos que de poetas; pero los poetas sin sustancia filosófica presentan más ingenio superficial que talento. En la práctica poética no existe razón sin inspiración, ni inspiración sin razón.

Se trata tan sólo de predominancias, de acentuaciones. Justeza de pensamientos enlazados por la mejor disposición estética. Si los versos se distinguieran sólo por la medida y la rima, debieran agradar mucho menos que la prosa. Puede haber medida y rima, pero si se carece de imaginación, de fuego, de entusiasmo, no hay poesía.

Contra la estética racionalista del siglo XVIII, el romanticismo toma la poesía como un don espléndido y gratuito. El poeta se eleva —gracias a ese don— por encima de sí mismo, en beneficio propio y de todos nosotros. A la ciencia de las reglas y de las recetas se sobrepone una estética puramente lírica, o puramente doctrinaria, o lírica y doctrinaria. Hay como un delicioso sacudimiento, como una sensación galvánica. Sorpresa y novedad. Conmoción fantástica en Goethe y Hoffmann.

Hay, en el sentimiento poético, una feliz conjunción de inteligencia sobreexcitada y de vértigo momentáneo del corazón y del pensamiento, con cierto lirismo de buen gusto. Apenas si se ha empezado a estudiar el estado poético como un hecho psicológico. No todas las pasiones y los sentimientos pasan al estado poético. Se requiere cierta estética de la pasión y de la emotividad. Se da una infinita variedad de goces que puede originar la visión poética del hombre o de la naturaleza. La razón y la sensibilidad van acompañadas de una específica emoción. La poesía no tiene por qué carecer de sabiduría y de lucidez. Pero esa sabiduría y esa lucidez están contenidas en la belleza de la intuición poética. En los poetas geniales existe una especie de *instinto adivinatorio* que no se opone a la filosofía. Las interpretaciones científicas del universo no brindan ese contacto directo, esa posesión, ese sentimiento íntimo que nos brinda la poesía. La ciencia se orienta a una facultad particular que llamamos razón, pero no se dirige al hombre entero. La corriente poética —que se ha dado en llamar *galvánica*— nos pone en posición de algo enriquecedor para el espíritu.

En la cátedra de filosofía establecida en la Universidad de Oxford —uno de los más legítimos orgullos de Inglaterra, el profesor A. C. Bradley eligió como tema de su lección inaugural, en 1901, “Poetry for Poetry’s Sake”, (“La poesía por la poesía”, dicho en traducción no literal).⁴ Trataba de investigar lo que hay de poético en un poema, la *poesía pura* dicho en forma quintaesenciada. Ciertamente, para Bradley la poesía pura es una

mera abstracción, “no creo —nos dice— que exista en la naturaleza de las cosas algo que no sea más que poesía”.

Para Shelley la poesía es una creación —nosotros diríamos una cuasi-creación, porque solamente Dios es creador—, pero ante todo es una inspiración que prevalece, una revelación.⁵ Extraña influencia incontrolable e incomprensible es aquella que se apodera del poeta; diríase que una potencia divina lo penetra y lo mueve a producir ciertas imágenes de perfección. Es como si se tratase de disputar a la nada que le acecha estas visitas de Dios al hombre. Shelley se empeña en defender la poesía contra quienes piensan que está condenada a declinar y que debe ceder el lugar a la razón y a la búsqueda de lo útil. Las formas ideales de la perfección hacia las que debemos tender no pueden ser suprimidas so pretexto de progreso en la civilización.

La poesía es una bella interpretación de la vida espiritual y moral del hombre. Los verdaderos poetas no se proponen enseñarnos nada, sólo mostrarnos el objeto de su revelación. Sugerencias y creaciones humanas más que puntos de vista racionales sobre la existencia. Hay un texto de Bradley —preciso, profundo— en que nos habla del advenimiento de la poesía por la vía de la imaginación. Y la específica vía de la imaginación no viste las ideas en imágenes conscientes; se trata, tan sólo, de producir una semiconciencia cuya materia puede producir ideas extractadas: “Poetry (I must exaggerate to be clear), psychologically considered, is not the expression of ideas or of a view of life; it is their discovery or creation, or rather both discovery or creation in one”. Esas ideas germinales o en estado de proyecto que subyacen en la conciencia del poeta no son plenamente reflexivas. El trabajo intelectual del descubrimiento poético se hace a golpes de intuiciones creativas. Sin intención didáctica explícita, el poeta nos enseña por medio de las expresiones empleadas, y nos arrastra además a una cierta experiencia de elevación espiritual.

Se suele aislar la experiencia poética, sin describir aún ese tipo de experiencia, limitándose a distinguirla de las actividades intelectuales que la acompañan. El romanticismo exalta en demasía esta experiencia. En tanto que Platón, Aristóteles, Plotino y otros poetas menores del racionalismo francés desprecian la experiencia poética, justamente porque no es racional; los románticos la consideran soberanamente noble y benéfica. En todo caso, me importa destacar la excelencia del don poético. La experiencia poética no es un mito, como piensan algunos racionalistas.

El agudo crítico, con formación filosófica, W. Bagehot escribió en torno a la experiencia poética unas lúcidas palabras, a fines del siglo pasado, que no han perdido su vigencia:

Todavía hoy [1864] la idea de tomar en serio la poesía, con profundidad, de ver en ella una incomparable guía de elevación y de sabiduría parece absurda a casi todo el mundo. A los ojos del gran público, la poesía no es más que un juego de salón para las horas perdidas, una especie de folletín rimado. No olvido que hace cerca de 30 años, Carlyle ha contradicho rudamente la opinión común sobre este punto. Pero es todo lo que ha hecho. Ha protestado contra el paganismo triunfante, pero no ha elevado sobre sus ruinas la religión de la poesía. En torno nuestro pugna por formarse una fe en la poesía, pero sin éxito. Algún día se habrá pronunciado la palabra que esperamos, y súbitamente todo se iluminará como por encantamiento. Los jirones de verdad que nos atraen se aproximarán; los presentimientos confusos que nos solicitan, súbitamente cristalizados, se reunirán en una teoría justa y deslumbrante. Pero aún no hemos llegado a eso.⁶

Dejando aparte las hipérboles de Bagehot en torno a la pretendida “religión de la poesía” y a la “fe en la poesía”, vale la pena recoger lo que de valioso existe en la experiencia poética: atractivos jirones de verdad que se aproximarán; cristalización de presentimientos confusos que nos solicitan, reunidos —algún buen día— en “una teoría justa y deslumbrante”. Algo así como un estado natural profano que preludia y esboza los estados místicos. A veces se exagera el aspecto de *entusiasmo*, *de inspiración de las musas*, “influencia secreta del cielo”, fraseología vaga que sólo tiene el sentido de atribuir a la poesía un cierto carácter místico en sentido amplio. Existe, que duda cabe, el misterio poético. En su obra *Plegaria y poesía*, Henry Bremond señala tres fases de la experiencia del misterio poético: 1) “una fecundidad oscura y dolorosa del espíritu o del corazón” acompañada —no siempre— de “intentos tumultuosos, agitados, inútiles, de invención o de decisión”; 2) la luz, la inspiración; 3) “una fecundidad jubilosa del espíritu o una decisión alegre del corazón”.⁷

La inspiración produce una luz que apacigua, simplifica nuestras facultades cognoscitivas nutriéndolas de un objeto arcano. Las obras más altas del genio humano se han gestado en el resplandor de esa luz de inspiración. El misterio de la inspiración es activo. En alguna forma nuestros actos vitales se ven impulsados, excitados, por la inspiración. La belleza obra instantáneamente con un vigor inusitado sobre nuestro espíritu. De ahí proviene ese esplendor divino que nos conduce al Bien Supremo. Las experiencias estéticas, por relativas que sean, llevan la Belleza absoluta en su imagen. A propósito del éxtasis poético, el poeta Wordsworth nos

habla de ese momento en que “La luz de los sentidos se desvanece, cegada por un relámpago que no revela el mundo invisible”. Es como si un fulgor obrase instantáneamente con tanta fuerza en nosotros, después del cual arribamos a lo invisible mismo, a lo inefable, ¿qué puede ser este mundo invisible, que nos envuelve y nos penetra con su presencia, si no es participación del Ser Absoluto?

When the light of sense
Goes out, but with a flash that has revealed
The invisible world...

El hombre calla cuando ese mundo invisible se revela. Se da una disposición de apertura al amor de la Belleza Absoluta. Ese conocimiento concreto, real, unitivo, no es privilegio exclusivo del poeta; pero la intensidad que en él adquiere es inusitada. Las actividades del alma profunda se ponen de manifiesto en los estados poéticos superiores. Surge por ello una enorme necesidad de traducir y de comunicar hacia el exterior esa experiencia poética integrada por la inspiración y el oficio. Es propio de la experiencia poética salir del sujeto que la experimenta para difundirse entre el público. Dicho de otro modo, la experiencia poética es esencialmente comunicable. Más aun, o la poesía puede comunicarse o no es poesía. Una cosa es que la poesía resulte intraducible —o casi intraducible— y otra es que fuese incommunicable. El poeta tiene por fin provocar en nosotros, sus lectores, una experiencia poética semejante a la suya; trata de elevarnos con él hacia el estado poético que tiene claros perfiles. El placer poético que se nos transmite, aunque sea en estado débil, supone cierta disposición para recibir un mensaje estético gozoso. Quienes leen poéticamente a los poetas tienen corazón de poeta, aunque carezcan de la voz del poeta. El verdadero don poético intuye virginalmente y plasma un complejo verbal poético. No se trata de palabras empleadas como meros signos intelectuales, sino de un estado espiritual superior que en fórmula adecuada se transmite al lector. El poeta tiene una preocupación singular: encontrar la feliz y adecuada disposición de las palabras que logre pasar la bella corriente emotiva. Estamos ante un peculiar encanto sugerente y sugestivo.

La poesía, como todas las otras grandes manifestaciones de las bellas artes, tiene un efecto purgativo en el placer poético mismo que nos brinda. Es un placer que nos “purga” —Aristóteles, hijo de médico, tomó esta

palabra del léxico de la medicina—. ¿De qué nos “purga” la poesía? Nos limpia de los humores tóxicos. La catarsis —purgación o purificación— nos desembaraza de presiones nerviosas, de preocupaciones acuciantes, y nos deja tranquilos —al menos por unos momentos—, como si fuésemos un lago en calma. El poeta, ha dicho Amiel, “asiste al sufrimiento que lo atraviesa, pero lo envuelve como el cielo tranquilo rodea a la tormenta. La poesía es una liberación, porque es una libertad. La libertad, el ego profundo, espeja una emoción tranquila y serena.

Toda belleza terrenal, imperfecta, fugaz, tiende por sí misma a unirse con la Suprema Belleza. La belleza relativa implica la Belleza Absoluta. Baudelaire lo dice a su modo:

Por la poesía y *a través de* la poesía, por y *a través de* la música, el alma entrevé los esplendores situados allende la tumba; y cuando un poema exquisito trae las lágrimas a los ojos, estas lágrimas no son la prueba de un excelso de goce. Son más bien el signo de una sensibilidad irritada, de una excitación de los nervios, de una naturaleza desterrada en lo imperfecto y que quisiera *apoderarse inmediatamente*, sobre esta tierra misma, de un paraíso revelado [*L'Art romantique*].

A más del pensamiento abstracto y discursivo, además del conocimiento conceptual y racional, hay una experiencia poética que preludia una experiencia más alta. Y al llegar a esta experiencia más elevada nos asusta más fácil amar callando que buscando palabras que ya no dirían lo que quisiéramos expresar.

Saltan a la vista las asperezas y rugosidades de este planeta en que vivimos. Muchas ciudades y muchos paisajes nos parecen sucios, tristes y oscuros. Además, menester es decirlo, la verdad que alcanzamos en este peregrinaje resulta menguada, precaria la paz, corta —y a veces errática— la justicia. ¿Y qué decir del amor? Ese amor humano resulta débil, aunque alguna vez se vea iluminado con los rayos que vienen de lo alto. Y hablo de ese amor que se nos regala, no del fuego que roba Prometeo y que quiere donárnoslo generosamente. “Por la poesía —decía Hölderlin— se ha hecho la tierra morada del hombre.” Bendita morada que surge al conjuro mágico de las palabras. Porque sólo en la poesía lo literario alcanza —y no en la prosa— plenitud, categoría plena. Unidad rítmica interna que cohesiona las palabras en variedad de figuras, aliteraciones, metros y rimas. En su obra *El arco y la lira*, Octavio Paz nos habla de la magia, del hechizo de la poesía. Porque el mago y poeta, apunta Paz, utiliza el principio de la analogía. El

poeta, con la palabra, hace un hechizo. Conjura a las palabras, pero éstas finalmente, en cierta forma, se escapan.⁸

El discurso y la razón son a la prosa lo que la imaginación, la sensibilidad y el sentimiento estético son a la poesía. Pero hay algo más: en la poesía se da, al inicio, una intuición poética virginal a la cual va a seguir el oficio. El poeta encuentra imágenes nuevas y luego las expresa clara y concisamente, de esta manera enriquece la cultura y renueva el idioma. El oficio de poeta no se limita simplemente a la destreza en el manejo del lenguaje simbólico, metafórico. Intuye antes la belleza y la vierte después en rima asonante o consonante, y, antes que la rima, el ritmo —voz y silencio— alterna de modo bello, atractivo, fascinante a veces.

Johannes Pfeiffer, *La poesía*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1954, p. 22.

Ibid., p. 24.

“Eines zu sein mit Allem, das ist Leben der Gottheit, das ist der Himmel des Menschen. Eines zu sein mit Allem was lebt, in seliger Selbstvergessenheit widerzukehren ins All der Natur, das ist der Gipfel der Gedanken und Freuden, das ist die heilige Bergeshöhe, der Ort der ewigen Ruhe, wo der Mittag seine Schwüle und der Donner seine Stimme verliert und das kochend Meer der Woge des Kornfelds gleicht”, Hölderlin, *Hyperión*, Sämtliche Werke, Insel, 1961

A. C. Bradley, *Oxford Lectures on Poetry*, Londres, p. 145.

W. Folkierki, “Entre le classicisme et le romantisme”, en *Étude sur L’Esthétique et les esthéticiens du XVII siècle*, París, 1925, pp. 1, 96.

W. Bagehot, *Literary Studies (Every man’s library)*, t. II, p. 307.

Henry Bremond, *Plegaria y poesía*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1947, p. 103.

Octavio Paz, *El arco y la lira*, 3ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1972, pp. 68 y 69 (Colección Lengua y Estudios Literarios).

“Eines zu sein mit Allem, das ist Leben der Gottheit, das ist der Himmel des Menschen. Eines zu sein mit Allem was lebt, in seliger Selbstvergessenheit widerzukehren ins All der Natur, das ist der Gipfel der Gedanken und Freuden, das ist die heilige Bergeshöhe, der Ort der ewigen Ruhe, wo der Mittag seine Schwüle und der Donner seine Stimme verliert und das kochend Meer der Woge des Kornfelds gleicht”, Hölderlin, *Hyperión*, Sämtliche Werke, Insel, 1961

A. C. Bradley, *Oxford Lectures on Poetry*, Londres, p. 145.

W. Folkierki, “Entre le classicisme et le romantisme”, en *Étude sur L’Esthétique et les esthéticiens du XVII siècle*, París, 1925, pp. 1, 96.

W. Bagehot, *Literary Studies (Every man’s library)*, t. II, p. 307.

Henry Bremond, *Plegaria y poesía*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1947, p. 103.

Octavio Paz, *El arco y la lira*, 3ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1972, pp. 68 y 69 (Colección Lengua y Estudios Literarios).

Johannes Pfeiffer, *La poesía*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1954, p. 22.

Ibid., p. 24.

IV. *Mester de clerecía (arte de doctos) y mester de juglaría (arte popular)*

DE MI PADRE, arquitecto y hombre de letras, aprendí a distinguir, desde mi adolescencia, entre el *mester de clerecía* —arte de doctos— y el *mester de juglaría* —arte popular— en aquella edad “edad de monjes y caballeros”, el fervor religioso y las costumbres caballerescas que prestan una fisonomía característica a la Europa medioeval. Traigo a colación las frases exactas del libro *Breve historia de la literatura española*, escrito por Agustín Basave y Del Castillo Negrete, que aún no han perdido su lozanía y vigencia:

En el retiro de los conventos se cultivaba el antiguo saber, conservado maravillosamente a través de las catástrofes que sucedieron al desmembramiento del mundo romano. La ciencia y las letras, envueltas en la prestigiosa lengua latina, se refugiaron en los claustros, silenciosas ínsulas de estudio donde se escribían los “Espejos”, los “Tesoros”, los sutiles tratados teológicos, los himnos, las piadosas leyendas y las obras todas del “mester de clerecía”.

Junto a este mundo erudito, entregado a meditaciones y a controversias, bullía el pueblo iletrado, tumultuoso, guerrero y enamorado y hacían las delicias de ese pueblo y las de los caballeros, trovadores y juglares.

Ambos tienen raigambre profunda en la antigüedad. La gesta tuvo carta de naturaleza entre helenos y romanos; y los rapsodas que cantaron la *Iliada* y la *Odisea* y los *joculatores* y *mimi* latinos no son sino los abuelos venerables de los troveros y de los juglares [...]

Al lado del “mester de clerecía”, arte de doctos, “a sillavas cuntadas”, “grant maestría” y “mester sin pecado”, como lo llama Segura en su *Alexandre*, fue creciendo el de juglaría más antiguo y más popular, inspirado en tradiciones nacionales. El metro más empleado en el primero de los citados mesteres es el alejandrino francés; en el segundo, el verso de dieciséis sílabas —doble octosílabo— no aconsonantado como el “de clerecía”, sino de asonancia uniforme. Obra de eruditos el primero, no tiene la viveza ni el sentido de lo real que caracteriza al mester popular.¹

Se ha dicho que la poesía es un arte que agoniza. No creo que se trate de una agonía de muerte. Más exacto sería decir que la poesía tiene, en la actualidad, menos lectores. Menos lectores no tan sólo para la veta poética elitista o de minorías, sino también para la veta poética popular. Wislawa Szymborska, Premio Nobel de Literatura de 1926, advirtió claramente a los poetas de todo el mundo que su arte cuenta con un auditorio muy escaso. Parece que asistimos al ocaso mundial de la poesía. Pero tras el ocaso viene la aurora. La poesía, que acompaña al hombre desde que el hombre es hombre, en alguna forma o en otra, no puede desaparecer porque es parte de una dimensión poética que es plenamente óntica. La humanidad tiene sed de revelación natural de este mundo. Más aún, espera siempre que se

pueda crear otro mundo, porque está insatisfecho del actual. La poesía no es tan sólo un alimento maldito ni un simple pan de los elegidos. Es algo profundamente humano: “Invitación al viaje; regreso a la tierra natal”. Inspiración, respiración, ejercicio muscular. Plegaria al vacío, diálogo con la ausencia: el tedio, la angustia y la desesperación la alimentan. Oración, letanía, epifanía, presencia. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimación, compensación, condensación del inconsciente. Expresión histórica de razas, naciones, clases... experiencia, sentimiento, emoción, intuición, pensamiento no dirigido. Hija del azar; fruto del cálculo. Arte de hablar en una forma superior; lenguaje primitivo. Obediencia a las reglas; creación de otras. Imitación de los antiguos, copia de lo real, copia de una copia de la Idea, locura, éxtasis, *logos*... voz del pueblo, lengua de los escogidos, palabra del solitario. Pura e impura, sagrada y maldita, popular y minoritaria, colectiva y personal, desnuda y vestida, hablada, pintada, escrita, ostenta todos los rostros pero hay quien afirma que no posee ninguno: el poema es una careta que oculta el vacío, “¡Prueba hermosa de la superflua grandeza de toda obra humana!” (Octavio Paz, *El arco y la lira*).

Adviértase que Octavio Paz acumula sustantivos y adjetivos para llevarnos a una idea global rica, difusa. Pero concluye perplejo ante esa ostentación de tantos rostros que pudieran llevarnos a pensar que la poesía no posee rostro alguno ¿Será verdad que el poema es simplemente una careta que oculta el vacío? ¿Podemos catalogar la poesía como una hermosa y superflua grandeza de la obra humana. Pensamos, en primer término, que la poesía siempre tiene un rostro, aunque pueda haber miles de rostros poéticos; en segundo término, no estamos de acuerdo en que la poesía sea una hermosa superfluidad. Hermosa sí; superflua no. ¿Por qué podemos hablar desde los griegos, y aún antes, hasta nuestros días, de que sólo determinados textos literarios son poemas y otros no lo son? Hay, que duda cabe, constantes en la poesía como las hay en los sistemas filosóficos para poder hablar de que se trata de poesía o de filosofía y no de otra cosa. En esta misma obra me permití proponer una definición universal que recoge las constantes poéticas de todos los tiempos: *Poesía es un lenguaje rítmico, selecto y cautivante de lo significativo-emotivo, vertido en forma bella y metafórica, en plenitud significativa-existencial*. Los elementos esenciales que desprendo de mi definición son los siguientes: 1) lenguaje rítmico, selecto y cautivante; no se trata de pura música ni de mera plástica

de palabras, sino de lenguaje selecto, que lleva cierto ritmo y que nos cautiva; 2) ese lenguaje no se refiere a una razón raciocinante, fría, matemática y calculadora, sino al lenguaje que traduce una particular metafísica del sentimiento no exenta de significación intelectual; se trata de preponderancia, de acentos; 3) la forma no es una forma cualquiera, sino una forma bella esencialmente metafórica que nos traslada a otro mundo en donde encontramos, por lo menos momentáneamente, una plenitud significativa-existencial.

Agustín Basave, *Breve historia de la literatura española*, 10a ed. corregida y aumentada, Librería Font, Guadalajara, 1960, pp. 18-21.

Agustín Basave, *Breve historia de la literatura española*, 10a ed. corregida y aumentada, Librería Font, Guadalajara, 1960, pp. 18-21.

V. Poesía universal y poéticas nacionales como versiones de lo humano poético

1. Poesía italiana; 2. Poesía francesa; 3. Poesía alemana; 4. Poesía española; 5. Poesía inglesa; 6. Poesía norteamericana; 7. Poesía hispanoamericana.

1. POESÍA ITALIANA

Los primeros documentos escritos en lengua italiana —llamados *de capua y teano*— datan del siglo x (960-964). La lengua italiana —lengua romanceada— proviene del latín vulgar *fermo vulgaris* y de los elementos lingüísticos indígenas de las diferentes provincias que constituyen parte del Imperio romano en la península itálica. La formación del italiano fue gestándose lentamente, porque las personas cultas de la península siguieron sirviéndose del *fermo classicus* y desdeñaron un tanto el *fermo plebeyus* o *fermo vulgaris*. Cicerón empleaba palabras de uso cotidiano en cartas y conversaciones familiares, pero destinaba el estilo más refinado del latín clásico cuando se trataba de discursos académicos y de piezas literarias. Al lado del cultivo del latín clásico y del latín vulgar, fueron naciendo los dialectos regionales del latín vulgar: sardo septentrional (piamontés, lombardo, ligur, emilianorromañolo) e italiano centromeridional (toscano, lacial, umbro, calabrés napolitano, siciliano y tarentino). Falta unidad lingüística en los inicios, aunque nunca faltó la tendencia y el deseo de alcanzar la lengua italiana común que madura en los siglos XII y XIV. Pero ya en el siglo XII hay poesía en las inscripciones de la Catedral de Ferrara y en el famoso *ritmo casinence*, gestado en la Bahía de Montecassino. Precisamente san Benito —Benedetto Dinorcia fue el nombre de este noble y santo romano— es el primer autor que escribe en forma dialógica sus tesis filosófico-religiosas con la regla beneditina, de *Ora et Labora*, en las cuales defiende la superioridad de la vida activa, sin negar del todo la primacía de la vida contemplativa.

En el siglo XIII, la lengua italiana transita del uso jurídico y del empleo comercial a la prosa literaria y a la poesía. Son los frailes Giacomino da Verona y Bondvesin Dellia Riva quienes inician la literatura religiosa que versa sobre el fin del mundo y la purificación por la penitencia (*de*

Babilonia civitate infernali), y con metáforas sobre el infierno, la pasión de Cristo y la eterna felicidad del Paraíso (*Libro delle tre scritture*). El propio genio de Dante Alighieri se va a servir de los símbolos en su mensaje de la *Comedia*, llamada *Divina* por la posteridad. Es curioso cómo De la Riva escogió escritura negra para describir metafóricamente el infierno, escritura roja para la pasión de Cristo, y escritura dorada para la felicidad del Paraíso. Auténtico en su inspiración, dotado de extraordinario talento artístico, deja huella y registro con su obra literaria. Otro tanto cabe decir de la técnica empleada por Da Verona. La producción popular se expresa en libros doctrinarios subordinados a tesis y en poemas anónimos que desbordan los cánones y constituyen un desahogo emotivo y rimado. Hay belleza en la ingenuidad de los sentimientos, pero en otros poemas anónimos hay picardía, dulce tristeza y literatura obscena. Estamos en la primigenia producción literaria anterior a Dante. El lugar más destacado donde florece singularmente la poesía religiosa es en Perugia, en la región de Umbría. Francisco de Asís (1182–1226) ocupa un sitio único, irrepetible, incanjeable, con sus genuinos anhelos místicos y su vigorosa renovación religiosa. Tras la visión sobrenatural que lo convierte en adalid de la iglesia de Cristo, necesitada de reforma, de costumbres, el que fuera joven mundano se convierte en *el enamorado de la pobreza*; por algo le seguimos llamando el *poverello*, el pobrecito de Asís. Este novio de la pobreza funda la orden de los frailes menores —aprobada por el sumo pontífice Honorio III—, predica un cristianismo basado en el amor y la pobreza entusiasta, desprendida de falsos valores. Amor a Dios, porque es la única y suprema perfección, y amor a las criaturas en cuanto son un reflejo, una semejanza, una creación del Dios amor. Hasta los elementos naturales se hermanan entre sí, como seres vivientes, y contribuyen al himno de gloria al creador, al dios providente y bueno, fuente de alegría y de amparo. Francisco se forma en el gran poeta de la hermandad universal. Con él encontramos una de las más bellas, originales composiciones líricas de la literatura universal, con mensaje de amor incondicional, eterno, absoluto. El cántico del hermano sol, llamado por la tradición Cántico de las criaturas, empieza con la participación —no la identificación— entre la vida terrenal y Dios. Ese dios que se proyecta en múltiples obras recreadas por el santo de Asís que entonó, sentado sobre la hierba en la sombra verde de los olivos, uno de los cánticos más bellos que conoce la humanidad. He aquí la genial improvisación del *poverello*:

Altissimo, onnipotente, bon Signore,
tue so' le laudi, la gloria l'honore
et onne benedictione:

Ad te, solo, Altissimo, se confano
et nullu homo ene digno
te mentovare:

Laudato si', mi' Signore, cum tucte le tue creature,
specialmente messer lo frate sole,
lo quale irona et allumini noi per loi;

Et ellu é bellu radiante
cum grande splendore:
de te, Altissimo, porta significatione.

Laudato si', mi' Signore, per sora luna e le stelle;
in celu l'ai formate
clatrite et pretiose et belle.

Laudato si', mi' Signore, per frate vento
et per acre et nubilo et sereno et omne tempo,
per lo quale a le tue creature dal sustentamento.

.....

Laudato si', mi' Signore, per frate focu,
per lo quate ennallumini la nocte;
et ello é bello et locundo et robustoso et forte.

Laudato si', mi' Signore, per sora nostra matre terra
La quale ne sustenta et governa et produce diversi fructi,
con coloriti flori et herba.*

Es cierto que san Francisco compuso la *laude* a golpes de inspiración de ímpetu espontáneo, de amor al creador; pero no es menos cierto que esa *laude* la había madurado en su espíritu durante varios años. Fue uno de sus discípulos, fray Pacífico, *el Trovador*, quien la escribió y enseñó a sus compañeros para que fuese cantada después de los sermones. Como recompensa sólo pidió la promesa de auténtica penitencia. El poema de Francesco Bernardone termina con la significación y el sentido de la muerte cristiana. Francisco zanja disputas entre autoridades civiles y religiosas con estrofas en honor de los que perdonan por amor, de los que soportan enfermedad y de los que soportarán tribulación en paz; ellos serán coronados. Ante la inminencia de su muerte, Francisco de Asís llamó a fray

Angelo y a fray Leone para que juntos cantasen la *laude*, que el *poverello* siguió cantando, con nuevas estrofas, cuando callaron los buenos discípulos:

Laudato si', mi' Signore,
per sora nostra morte corporale,
da la quale nullo omo vivente po' scampare.
Guai acquelli che morrano ne li peccati mortali.

Beati quelli che troverá ne le tue santissime voluntadi
che la morte secunda nol fará male.
Laudate et benedicite mi' Signore,
et rengatiane et serviteli cum grande humilitate.*

Así termina esa maravillosa *laude* que no sólo canta a la belleza natural, sino también a la “hermana” muerte. En esa sencilla, bella obrita denominada *Las florecillas de San Francisco (Di fioretti di San Francesco)*, nos enternecemos al leer la sinfonía del sueño del amor, del arte y de la vida cantada por este “juglar del Señor”.

San Francisco deja huella, registro, escuela en la alta espiritualidad cristiana y en la lírica italiana. En forma de salmodias para procesiones algunas veces, y de líricas jaculatorias al Señor, los *jaculatores Domini*, prosigue la obra de san Francisco en el aspecto religioso y artístico. Básteme mencionar tan sólo al más saliente de los sucesores, un abogado brillante que dejó su carrera después de la tragedia de la muerte de su esposa en un derrumbamiento del techo cuando estaban en una fiesta mundana. Se trata de Jacobo de Benedetti (1230–1306), que siente un llamado existencial a la conversión y se convierte en fraile de la orden franciscana. Este humilde hermano lego, mejor conocido con el nombre de Jacopone da Todi, descubre su vocación religiosa y poética. Su temática es clara: desprecio hacia los bienes materiales, apasionado y apasionante amor humano hacia Cristo y la Virgen María, alabanza de la pobreza franciscana, alegría de vivir en Dios y por Dios, transitoriedad y caducidad de los bienes terrenales... Citemos unos versos de sus composiciones *Le Laudi*:

O amore de povertate
Rengo di tranquillitate
Povertate, via sicura,
Non ha lite né rancura;
De latròn non ha paura
Né de nulla tempestate.

Povertate muore en pace,
Nullo testamento fece:
Passa el mondo como iace
E la gente concordate.
Non ha iudice, né notaro,
A corte non porta salaro,
Ridese de l'uomo avaro
Che sta en tanta ansietate.*

La cosmovisión franciscana es de una sencilla, grandiosa, limpia contemplación amorosa. Francisco abre los ojos al mundo, despierta los sentidos y contempla con inocencia la obra de Dios. La ama alegremente por buena y por hermosa. Reconoce una voluntad misteriosa, por encima de todo lo humano, que es la de su Creador. Predica con su doctrina y con su vida el vivir santo y alegre. El amor y la salvación que se desprenden de la doctrina evangélica, jamás sospechada por los griegos, no se agotan en dos mil años de interpretaciones. José Vasconcelos advierte:

Genio latino, la más pura claridad que haya dado en un alma, el más próximo discípulo que jamás tuviera Jesucristo, no hay cumbre que San Francisco no alcanzara, como pensador, como poeta y artista, y como santo. Sin la aparición de renovadores como San Francisco, la fe cristiana, convertida en escolástica-tomista de ockhanismo o escotismo, se habría extinguido, reducido a rompecabezas lógico, estéril. Pero en el alma de San Francisco la revelación vuelve a sus formas primitivas, retorna al himno. Desde los Vedas no se había cantado a la naturaleza con la inocencia y la profundidad de San Francisco, y por encima de los Vedas, las “alabanzas” del santo, ya no se pierden orientándose a lo secundario, las cosas, las sensaciones y los elementos.¹

Amor y conocimiento se funden y confunden en san Francisco al lograr un conocimiento amoroso y un amor que ilumina el cosmos y el destino del hombre desde el corazón. Ese amor a las cosas más humildes se asienta en el Ser supremo. Francisco de Asís no reniega de nada; no rechaza el cuerpo despreciable, que se le convierte en el hermano cuerpo, ni las bestias ni los elementos inorgánicos, sino que hallan parentesco en su corazón. Por eso nos habla de la hermana agua y del hermano lobo. Hay en él una rara facultad de comunión de amor, de unión de la criatura con su creador y todo lo creado. Crónicas, cantos, alabanzas, florecillas, integran una cosmovisión cabal del mundo y de la vida, del hombre y de su destino.

El poeta franciscano, poseído por el amor de Dios, cala muy hondo en la religiosidad amorosa. Entrega incondicional y total, compenetración por vía cordial con el destinatario de su amor, fundamento amoroso en María,

supremo ideal de la mujer, todo ello se encuentra en Jacopone. Limitémonos a saborear su vuelo amoroso hacia la deidad:

Amor, divino fuoco,
Amor di riso e gioco
Amor non dia poco,
che se' rico smesurato...
Amor dolce e soave;
del cielo, amor, se' chiave;
a porto meni nave,
E campa el tempestate.
Amor puro e mondo
amor saggio e iocondo,
amor alto e profondo
al cor che s'è dato...*

Los historiadores de la literatura italiana suelen dividir la producción literaria gestada en Italia en la producción anterior y posterior a Dante Alighieri (1265–1321). La poesía y la prosa en el siglo XIV, el Renacimiento, transición del Renacimiento a la época moderna, la segunda renovación y el apogeo en la primera mitad del siglo decimonónico y los periodos de las entreguerras y de la posguerra. No vamos a seguir el hilo histórico de la poesía italiana, nos limitaremos a estudiar sus grandes momentos, los hitos que trazan genios y talentos extraordinarios. El *dolce stil nuovo* se desarrolla entre los trovadores italianos de diversas provincias. Al lado de los poetas populares, surgen poetas cultos de preparación universitaria adquirida en la célebre Universidad de Bolonia, la primera universidad en el mundo (siglo XII), desde el punto de vista cronológico. Se componen canciones —verdaderos “manifiestos poéticos”— que definen el dulce estilo nuevo. Guido Cavalcanti (1259–1300) inicia un lenguaje poético que no se había usado antes: “En el corazón gentil descansa siempre el amor como el pájaro en la verdura de la selva”. Noble es el que tiene un corazón gentil, no el que tiene linaje de sangre sin virtudes del corazón. La nobleza feudal y hereditaria de los trovadores queda atrás. La *bella donna* (bella mujer) suscita en el hombre nobleza de corazón y virtudes suficientes para elevarse hasta Dios. No se trata de ángeles, sino de mujeres que se sublimizan. El amor se almacena en la memoria, se recrea en el espíritu y se expresa en versos ambiguos:

Los ojos de la bella labradora
turban de modo tal la mente mía,
que en ella solamente se emplearía
en cuanto ella me mira, me acobardo;
siento mi corazón como un temblor,
y nace de sus ojos, porque ardo,
un delicioso espíritu de amor;
y tiene para mí tanto valor,
que cuando él llega mi alma se desvía,
pues gozar su presencia no podría.
Siento luego surgir más de un suspiro.

Dante Alighieri (1265–1321) aparece en las letras italianas como un genio universal que hace vibrar tiernamente las cuerdas de nuestra sensibilidad, lo que nadie había acertado a realizar. El gran florentino nos regala aquel precioso soneto:

LOS OJOS DE MI AMADA

Los ojos de mi amada hablan de amor
y ennoblecen todo lo que mira;
todo el que pasa vuélvese
y la mira y su saludo da un dulce temblor.

Se humilla la mirada y la color,
y al ver su pequeñez uno suspira;
ante ella huye el desdén y huye la ira
ayudádme doncellas en su honor.

Nace, oyéndola hablar, del corazón,
una humilde dulzura deliciosa,
y es feliz quien la logre contemplar.

No se puede decir ni imaginar
cuán dulce es sonriendo, su expresión
tanto es, su gentileza milagrosa

La poesía lírica del gran poeta florentino la conocemos en su *Vita nuova* (*Vida nueva*), libro de carácter autobiográfico que nos obsequia poemas juveniles de Dante y nos informa de ese limpio, puro, enorme amor por Beatriz, a quien conoció a la edad de nueve años; vuelve a verla a los dieciocho y un saludo que ella le dirige toma un ímpetu grandioso en la biografía sentimental. El efusivo e intenso canto a Beatriz adquiere, en la pasión de Dante Alighieri, un valor trascendental. No importa que esté alejado espiritualmente de la dama por la negativa del saludo, por la exaltación del *dolce stil nuovo*, toma a Beatriz como si fuese reflejo de

Dios, que admira a ángeles y santos por su belleza. La muerte de Beatriz en 1290, presentida y expresada en canciones y sonetos del poeta, muestran una genuina e inusitada efusión lírica sin paralelo en poetas anteriores. Pérdida de la mujer adorada y gloria de que ella goza, desesperación y fe se contraponen de modo impactante y feliz. Beatriz Portinari había contraído matrimonio en 1287 con Simón da Bardi. La muerte de Beatriz vuelve al poeta a concretar recuerdos, a llevar lo vago y fugitivo a la gloria celestial en esa genial visión de ensueño. Promete Dante que Beatriz lo llevará al Paraíso. La *Divina Comedia* no tiene paralelo, en su género, dentro de la historia de la literatura.

Un imaginario viaje al Infierno, Purgatorio y al Paraíso, guiado por Virgilio —enviado desde el Paraíso por Beatriz—, nos lleva hasta contemplar, finalmente, la Trinidad. Todo el conocimiento teológico, filosófico, lingüístico —latín y griego— se amalgaman venturosamente para construir esa obra maestra que constituye el poema escrito en tercetos endecasílabos y dividido en los tres reinos de ultratumba.

¿Por qué se llama *Comedia* la gran obra de Dante? Porque está escrita en lenguaje vulgar y porque empieza en la materia del Infierno —horrible y fétida—, para terminar en ese Paraíso deseable y fluitivo en grado sumo. Extraviado en una selva oscura, el poeta desea dirigirse a un monte vecino que avizora iluminado por los rayos del sol. Una pantera manchada, un león soberbio y una loba hambrienta le salen al encuentro y le impiden el paso. Pierde la esperanza de la empresa y vuelve a caer en la obscuridad, cuando acude la sombra o la persona de Virgilio, enviada por Beatriz para servir de guía a su amado. Se inicia el sombrío viaje por las moradas del Infierno, con sus nueve círculos que se estrechan a medida que descienden hacia el centro de la tierra. Ahí están los condenados sufriendo el castigo eterno en proporción a sus culpas. Claro que hay un lugar aparte, reservado al limbo de los niños inocentes que murieron sin bautizo y sin pena ni conocimiento de Dios. Pero los condenados se advierten ubicados según sus culpas y malas disposiciones, sufriendo los indecibles y eternos castigos hasta el fondo donde mora Lucifer. Ahí podemos ver a los grandes culpables de la historia y a los enemigos personales que Dante —humano, demasiado humano— coloca para toda la eternidad. Un desfile macabro nos estremece: Ugolino devorando a sus hijos muertos en la torre de Francesca de Rimini y Paolo Maratesta por sus culpables amores y su funesta unión. En la galería infernal están los aduladores, los ladrones, los hipócritas, los

herejes, los malos consejeros y, allá, en el fondo, un Lucifer con triple rostro: Bruto, Casio y Judas, los traidores al Imperio y a la religión.

El poema pasa del Infierno al extremo opuesto en una gran montaña ubicada en el hemisferio natural. Ahí se encuentra el Purgatorio en que las almas, con tormentos proporcionados a sus culpas, purifican sus fallas. Ahora advertimos tan sólo siete círculos correspondientes a los siete pecados capitales: los soberbios, los envidiosos, los iracundos, los perezosos, los avaros, los golosos y los lujuriosos yacen en esos círculos y departen con el visitante sus penas y su esperanza. Entre el Purgatorio y el Cielo, Dante encuentra el primitivo Edén donde el hombre fue creado con los dones preternaturales. Hay una procesión que representa la historia de la Iglesia y, luego, súbitamente, aparece Beatriz y desaparece Virgilio.

Los justos gozan en el Paraíso el previo infinito proporcionado a su mérito, más allá de la tierra, de las esferas del aire y del fuego. San Bernardo se encarga de ilustrar a Dante sobre la disposición del Paraíso, le hace escuchar una oración a María y le lleva a la visión suprema de la Santísima Trinidad rodeada de nueve coros angélicos.

La grandiosa concepción alegórica y religiosa abarca no sólo a los tres actores principales —Dante, Virgilio y Beatriz—, sino a la humanidad entera que se debate en la selva oscura de la ignorancia y las pasiones, pero que sube al monte iluminado por el sol en el conocimiento de las verdades y de la Suprema Verdad, que es también camino y vida. Los versos de Dante —suaves, precisos, delicados, contundentes a veces— están cargados de intencionalidad salvificia. La lengua italiana es fijada por primera vez; deja de ser dialecto toscano y se convierte en lengua nacional. Invención genial, imaginación exuberante, renovado estilo nuevo y pasión vital que alienta la flama de la verdad han granjeado a Dante el respeto y la admiración universal al poeta cristiano y al escritor que preludia el Renacimiento y la modernidad.

La razón, simbolizada por Virgilio, ayuda al poeta a ubicarse en su situación de miseria que pide redención. Dante no reniega de su condición humana, pero anhela fervorosamente marchar hacia la regeneración. Pasa por la desesperación infinita saturada de odios, bestialidades, deshumanización y deseos de autoaniquilación (Infierno); decide emprender —duro esfuerzo y sufriente arrepentimiento— el camino del arrepentimiento y el camino de la expiación. Rechazo plenamente racional y volitivo de los males irracionales para enmendar el rumbo de la propia

conducta. Estamos en el camino —duro, difícil— de la purificación de los siete pecados capitales, simbolizados en la montaña de los siete círculos (Purgatorio). Paulatinamente, el poeta va arrojando peso, siéntese más ligero al enterrar las culpas en cada etapa penitencial y completa los eslabones de la regeneración para saturarse de humanismo viviente y verdadero. La acción purificadora —simbolizada con las aguas de los ríos Lepeo Eunoé— es constante reflexión sobre culpas pasadas para fortalecer el presente. Sólo así se puede emprender la ascensión en el sagrado monte para arribar al Paraíso. Ahí se encuentra la más perfecta guía que pide a la santa virgen en la que el poeta quintaesencia a la mujer. La madre de Dios ejerce su tarea mediadora entre las debilidades del hombre y la perfección de Dios. La elevación del hombre por María adquiere tonos de estremecedora ternura:

Oh, virgen madre, hija de tu Hijo,
humilde y alta como no hay criatura,
del acuerdo eternal punto prefijo.
Tú levantaste la humanal natura
a nobleza tan franca su autor
no desdeño de apeteer su hechura...

Tú eres tan grande en las eternas alas,
que quien busca merced si a ti no acorre
es como el que anheló volar sin alas.

No sólo tu benigno amor socorre
a quien ruega; que a veces generoso
adelantarse a la demanda corre.
En ti misericordia, afán piadoso
en ti munificencia, en ti se aduna
Cuanto existe en criatura de bondoso

[Paraíso, XXXIII, 1-20]

Con la mirada puesta en la perfección absoluta; con la voluntad de que se espeje esa perfección en la humana perfección relativa, con la emoción de contemplar su propia cara —hecha a semejanza de Dios— entre las llamas del fuego eterno, el poeta se siente aniquilado en la contemplación del constante progreso axiológico del perfil de nuevos y mejores horizontes. Y en una inspirada cuarteta condensa un mensaje de alta significación humana:

Aquí mi alta invención fue ya impotente,
cual rueda que gira en vueltas bellas,
el mío y su querer movió igualmente
el Amor que al sol mueve y a las estrellas

[Paraíso, XXXIII, 142-V]

Reconquistemos nuestra propia dignidad perdida por la culpa; superemos el fracaso integral del hombre abandonado a sus solas fuerzas; sintamos la igualdad esencial de naturaleza de origen y destino con todos los hombres, por medio de la fraternidad y de la comprensión recíproca. Nuestra esencia inmortal no está hecha para vegetar como brutos, sino para ganar virtud, honor y ciencia. Regresemos a nuestro principio, a nuestra causa fontal para cobrar nueva fuerza. Dante incita a volver los ojos al mensaje predicado por Francisco de Asís —pobreza de vida y alegría de vivir— y al mensaje predicado por Domingo de Guzmán: pureza doctrinal, paz, libertad y justicia —prerrogativas de la época de Augusto— deben recobrase para humanizar al Estado y a la sociedad. Y más allá del dolor del poeta está la serenidad y la voluntad edificante de construir para la humanidad un mundo mejor.

La *Divina Comedia* contiene elementos épicos, elementos líricos, elementos dramáticos, pero no cabe encasillarla ni en la epopeya, ni en la poesía lírica, ni en la poesía dramática, construcción gigantesca, enciclopédica que se constituye en germen de todo desarrollo literario ulterior. Estamos ante uno de los cuatro grandes genios —sólo cuatro— que tiene la humanidad entera en la historia de la literatura universal: Dante, Cervantes, Shakespeare y Goethe. La *Divina Comedia* está animada por el afán de salvación, ínsito en la naturaleza humana. Del mal al bien, del error a la verdad, de la anarquía a la ley, de la multiplicidad de verdades a la Verdad. No más pluralidad pagana. Ante la presencia de Dios la persona humana se desvanece y se eleva lumínicamente:

...tutta cessa
mia visione, ed ancor mi distillá
nel uor lo dolce che nacque da essa.
Cosí la neve al sol si dicigilla;
Cosí al vento nelle foglie lievi
Siperdea la sentenza di sivilla.

El saber, la historia, el camino intelectual, todo está encerrado en esa comedia que contemplamos desde la llanura humana irremediablemente

nostálgica, de perfección, de Dios.

Francesco Petrarca (1303–1374) sufre destierro de la bella ciudad de Florencia, se enamora intensamente de Laura, que representaba para Francesco todo lo que de bueno y de hermoso existe en el planeta. Pero se acerca a ella, no como Dante a Beatriz —mujer idealizada—, sino como a una mujer real, de carne y hueso con quien entabla una relación próxima, familiar. Su enamoramiento tiene vicisitudes alternas y viaja, para ilustrarse, por Suiza, Alemania, Bélgica y Francia. Se retira a descansar en su refugio de Vaucluse. En 1340 llegan hasta él dos mensajeros procedentes de Roma y de París para ofrendarle la corona de laurel que debía ceñir su frente. Prefirió Roma, “Capital del Mundo” (*Caput Mundi*) y Ciudad Eterna (*Città Eterna*). Pensaba Petrarca que sus obras latinas serían las más perdurables y las que le otorgarían la inmortalidad. Pero no fue así; fueron sus hermosos sonetos, canciones y madrigales en italiano los que le confirieron la enorme fama póstuma en el tribunal de la historia. La obra del genial poeta, hijo de Italia, perdura en todo su esplendor y en toda su lozanía seis siglos después de su muerte. El poeta más representativo del 300 obtuvo la consagración universal en la temprana juventud. No es frecuente este caso. Ciertamente fue un estudioso y admirador de la antigüedad romana, un gran latinista y un poeta de primerísima línea. Es mérito de Petrarca haber sido uno de los primeros en valorizar la musical lengua italiana como lengua literaria. La poesía italiana de Petrarca —modelo clásico de la poesía amorosa— obtuvo un éxito inmediato, definitivo y perdurable. La muerte de Laura, en 1348, constituye el más grande dolor de su vida, se torna más emotivo, más humano, y sólo encuentra consuelo en el arte. Séame permitido apuntar una reflexión: el arte nos proporciona descanso, solaz; nos alivia momentáneamente del fardo de la existencia, pero nunca nos salva. Quiero decir que el arte no puede hacer las veces de la religión. Petrarca vive por un tiempo en Milán, en Venecia y en Padua. Se establece finalmente en Arquá (1371) y muere, de un ataque cardíaco, tres años más tarde.

Se dice que Petrarca dejó caer su cabeza para siempre en la *Divina Comedia*. En todo caso lo cierto es que su aspiración poética mayor fue la de igualar a los clásicos. Escribió una epopeya, en nueve libros, que tituló *De África*. Pensó vanamente que ésa iba a ser su obra maestra y se constituiría en la épica más sobresaliente de los italianos. En realidad sólo fue una brillante versificación de las *Historias* de Tito Livio. Técnica

pastoril, huellas de Virgilio y Petrarca sobre Escipión *el Africano*; personajes, situaciones y acontecimientos modernos que permanecen fuera del estilo arcádico. Más importancia literaria reviste su libro *Epistolae*, versos con sabor horaciano que rememoran sucesos históricos y acontecimientos en la vida de Petrarca. Incursiona en las obras de contenido ascético —*Sobre el desprecio de las cosas mundanas*, *Sobre el ocio de los religiosos*— y escribe una de sus más importantes obras, *El secreto*, en la que dialoga con san Agustín y con la Verdad, que representa en forma de mujer. *Sobre los remedios* es un pequeño tratado lleno de nostalgia y pesimismo sobre las vicisitudes de la fortuna; *Il Canzoniere*, escrito con el “dulce estilo nuevo”, reúne fragmentos de obras en lengua vulgar; sus famosas *Rime in vita e inmorte di Madonna Laura* son traducidas a las más importantes lenguas romances y tienen especial influencia en la literatura de España, Francia y hasta de Inglaterra. Desde el punto de vista lingüístico estos poemas representan una mayor perfección y fijación del relativamente nuevo idioma italiano, representan la transición entre el Medioevo y el Renacimiento, se pasa del *dolce stil nuovo* al nuevo estilo de la corte de los Medicis. Estamos en la inauguración del Renacimiento.

Ese patriotismo, noble y acendrado, resplandece en este poema que sólo transcribiremos fragmentariamente:

Italia mía, aunque mi hablar sea vano
Y llagas tan mortales
Y tantas, como en ese cuerpo veo,
Querrían mis suspiros fuesen cuales
El Tíber de mi mano
Espera y Arno y Po donde me empleo.
Lo que mi Dios deseo
Es que te trajo acá a la tierra
Te volviese a tu santa patria amada,
Pues ves, Señor, trabada
De tan liviana causa tan gran guerra.
Los que endurece y cierra
Marte superbo y fiero,
Enternécelos, padre, y los desliga
Y manda por entero
Que la verdad mi lengua aquí les diga...

Francesco Petrarca trata de analizar el amor. ¿Podrá analizarse?, me pregunto yo. ¿Cómo analizar ese afecto vivo, intenso, promocional, benevolente, que se profesa a la mujer, si antes el amor es un movimiento

óntico de mi ser. Yo diría que el amor me define, me constituye en alguna forma, me lleva a la cabal realización de mi ser. *Dime lo que amas y te diré quién eres*, se me ocurre proponer en lugar de ese vulgar adagio: Dime con quién andas y te diré quién eres. Jesucristo anduvo con fariseos, publicanos, y no desdeñó el diálogo con una mesalina que se le acercó: Magdalena. El amor —como apuntó san Agustín— es mi peso; yo voy a donde va mi amor. El verdadero amor es *amor donación* o no es amor. No se trata de dar, sino de darse. Ahí está la parábola de ese buen samaritano que se detiene a la vera del camino para socorrer, auxiliar a un herido. No sólo da su tiempo y sus cuidados, también deja unos denarios para que cuiden a ese semejante que ha caído en desgracia. Esa benevolencia es gratuita, sin espera de recompensa mundana. Nace de lo profundo del corazón. Y pienso que eso es lo más bello que nos puede suceder en esta tierra plagada de mezquindades. Amamos porque Él nos amó primero. Mi vida se me presenta como una dádiva de amor que me compromete a vivir amorosamente. No se trata de obligación, sino de compromiso. Ni yo ni los otros hacemos falta. Estamos aquí por la amorosa voluntad de Alguien, y ese Alguien es Dios-Amor, que se encarnó por amor, que nos redimió por amor y que nos dejó la tarea de amarnos los unos a los otros. El amor a la criatura tiene muchas variedades: amor pasión —de hombre a mujer o de mujer a hombre—, amor paternal, amor maternal, amor filial, amor fraternal, amor de amistad, amor al prójimo. Francesco Petrarca amó a Laura como un hombre ama a una mujer, con amor pasión. Francesco Petrarca procede, válgame la expresión, como un fenomenólogo y un novelista del amor, de su amor por Laura. He aquí tres sonetos:

Movesi il vecchiere canuto e bianco...

Pártese el vejezuelo cano, agudo,
del nido en que su edad había pasado
y deja el rebañuelo alborotado
en ver que de tal bien queda desnudo.
Y con su tardo paso, muy menudo
(que larga vida le ha el vigor menguado)
de sólo el buen deseo sustentado;
en el camino largo, como pudo,
vino a Roma siguiendo su deseo
por contemplar acá, mientras le dura
la vida, al que pretende ver en el cielo.
Yo también, Señora, busco y rodeo
el mundo lo posible y me desvelo
por muestra alguna hallar de esa figura.

En la cosmovisión de Petrarca hay una contemplación erótico-guionística de la naturaleza y de la mujer. El elemento carnal y el elemento espiritual se hacen patentes en la poesía de Petrarca. Su alma está pronta, pero la carne —enferma al fin y al cabo— le detiene a menudo. He aquí este soneto:

Rapido fiume che d'alpestre vena...

Río, que con tal furia vas gozando
del nombre que te fue del roer dado,
conmigo entiendo vas apresurado
do Natura y Amor nos van guiando.
Ve, pues no cansas ni te va atajando
el sueño, y antes mucho de llegado,
a dar al mar el feudo acostumbrado,
verás un prado en gracia abundado
del cual mi sol con rayos soberanos
la blanca izquierda adorna, de antes yerma
que mi tardanza acusa por ventura.
Pasando besarás sus pies y manos,
y mira que le digas con mesura:
que l'alma es pronta, aunque es la carne enferma.

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi...

Aquel caballo de oro era esparcido
el aura, que en mil nudos le enlazaba,
y la luz en extremo relumbraba
del sol que de mí suele andar huido.
Mostrábaseme el rostro enternecido
no sé si de verdad o me engañaba;
pues si en mi seno yesca tal estaba,
¿qué hay de espantar de verme así encendido?
Su contoneo no era acá del suelo,
y su voz se mostraba más que humana.
Un ángel parecía en el aseo;
un vivo sol, un no sé qué del cielo...
Y aunque algo menos fuera (que no creo)
no porque el arco afloje llaga sana.

Laura di Noves está siempre presente —viva o muerta— en la poesía de Francesco Petrarca. Un buen día el poeta solitario se siente visitado por el amor a Laura. Y se le ocurre escribir un bello

MADRIGAL

(Alegoría de Laura y del enamoramiento)

Un angelito nuevo ha descendido
del cielo, sobre la ribera fresca

por donde yo pasaba solitario.
Viéndome sin escolta y sin amigos,
tendió en la hierba que el camino cubre
un lacito de seda tejiera.
¡Y así fui preso! Mas no me desplugo,
¡tan dulce era la luz de sus miradas!

La presencia espiritual de Laura purifica, en alguna manera, la pasión de Petrarca por la mujer. ¿Es clásico o es romántico? Petrarca no puede ser encasillado en ninguna de estas dos escuelas. Tiene rasgos clásicos y tiene rasgos románticos, pero él es un singular poeta que nos sigue cantando madrigales y sonetos a tantos hombres de tantos pueblos que le hemos conocido y admirado. Vaya por último este soneto en que bendice la presencia espiritual de la amada

BENDITO SEA EL AÑO

Bendito sea el año, el punto, el día,
la estación, el lugar, el mes, la hora,
y el país, en el cual su encantadora
mirada encadenóse al alma mía.
Bendita la dulcísima porfía
de entregarme a ese amor que en mi alma mora
y el arco y las saetas, de que ahora
las llagas siento abierto todavía.
Benditas las palabras con que canto
el nombre de mi amada; y mi tormento,
mis ansias, mis suspiros y mi llanto.
Y benditos mis versos y mi arte
pues la ensalzan, y, en fin, mi pensamiento
puesto que ella tan sólo lo comparte.

La poesía italiana a través de poetas selectos, aunque no lleve el hilo de la continuidad histórica inmediata, muestra cierto estilo, ciertas constantes históricas que podemos advertir en las diversas fases de la historia de la literatura italiana.

Demos un salto desde el Renacimiento hasta el segundo apogeo en la primera mitad del siglo XIX. Hace muchos años que trabé contacto, por primera vez, con Giacomo Leopardi (1798–1837). Este enorme poeta lírico italiano me llamó la atención, no tan sólo por su belleza formal sino por sus poderosas y singulares intuiciones poéticas. Pocos hombres habrá en la historia de la literatura universal tan desdichados, tan tristes, tan pesimistas. Pero también, pocos hombres tan auténticos en su dolorido sentir, en su

amor a la lírica a pesar de todo. Conocedor del griego y del hebreo desde los quince años, traductor de la *Odisea* a los dieciocho, ensayista juvenil con su escrito “La fama de Horacio entre los antiguos”, tanto estudió y tanto leyó que a temprana edad arruinó su salud. A la desviación en la espina dorsal y a la debilidad en los nervios ópticos que le impidió, por mucho tiempo, escribir y hasta pensar, agréguese la incompreensión de la madre, la indiferencia del padre, la poca ayuda de los hermanos y su carácter —sobre todo su carácter— débil e indeciso; además, la gente se burlaba de sus defectos físicos. A los treinta años abandonó Recanati, su ciudad natal, y se fue a Roma, la capital de Italia; llegó gracias al auxilio del ilustre historiador alemán Niebuhr, quien a la sazón era ministro de Prusia en la corte pontificia. Intentó ocupar un cargo de prelado, pero sus principios ateos, reacios a la religión de su país, le impidieron aceptarlo. Quiso ser canciller del censo y se le negó la solicitud. Inicia una vida de solitario errante en ciudades italianas: Milán, Bolonia, Pisa, Florencia, Nápoles; busca paz y consuelo y sólo encuentra sentido a su triste vida en el trabajo intelectual intenso. El poeta Antonio Ranieri, único amigo suyo, lo acoge en su casa de Nápoles; y ahí muere cuatro años después de haber llegado. Ranieri, su fiel amigo, publica sus obras completas. El mundo va conociendo los *Estudios filológicos*, *Ensayos sobre errores populares de los antiguos*, *Epistolario*, *El acercamiento a la muerte (Tragedia, Pompeyo en Egipto)*. Al decir de Manzoni, no se ha escrito tal vez mejor prosa italiana que aquella de Leopardi. Pero lo más importante del genial y desdichado poeta es su colección lírica denominada *Los Cantos (I Canti)*. Se trata de la obra más sobresaliente de Giacomo Leopardi, que constituye una de las más grandes joyas de la literatura universal. Yo llamaría a Leopardi el poeta de *Weltschmerz* (dolor cósmico universal). Con toda razón y lucidez, Federico Ferro Gay ha dicho que la lírica leopardiana se estructura sobre tres factores: 1) pesimismo; 2) experiencias personales como fuente única de inspiración; 3) universalidad. El pesimismo —estéril en la mayoría de los casos— cobra en el poeta italiano de Recanati un singular matiz: “Es su aceptación de la necesidad de vivir, pese a su incurabilidad y desengaños, encontrando en el estudio y en el trabajo un desahogo a sus malestares personales, desahogo productivo, que convierte a su propia persona en verdadera sustancia de poesía”.² La temática leopardiana no se adhiere a escuela definida alguna ni se doblega ante modelos consagrados; el poeta se inspira, una y otra vez, en su vida, con absoluta sinceridad, con profunda

humanidad y con un metro clásico que realiza la perfecta belleza, si cabe hablar de perfección en el ámbito humano. El bardo italiano no se conforma con llorar sus desgracias, sino que convierte en sustancia poética su vida de sufrimientos también conocida y profundizada por él mismo. Tal vez no llegue a ser un filósofo y un psicólogo del dolor, pero sí hay observaciones filosóficas y observaciones psicológicas muy agudas.

En *Los Cantos*, Leopardi poetiza en torno al monumento a Dante que se proyecta en Florencia, sobre Italia y su lucha armada para su liberación...; hay entusiasmo y amargura, patriotismo y sufrimiento por su imposibilidad de lanzarse a la guerra armada. Difiero de la cosmovisión de Giacomo Leopardi; su ateísmo me parece ligero y carente de fundamentos, pero admiro —aunque no comparto su inconsciente ateísmo— el enorme lirismo vertido en el poema *L'infinito*, obra maestra de Leopardi:

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo; ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando; e mi sovvien l'eterno,
e le morti stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio:
e il naufragar m'è dolce in questo mare.*

Aunque nos rebelemos contra esa desolada y pesimista cosmovisión leopardiana, el poeta nos atrae hacia el alegre bullicio de una sabatina tarde aldeana, con toda esa esterilidad, inutilidad de los ideales humanos para un lírico desolado y escéptico.

La donzelletta viene dalla campagna,
in sul calar del sole,
col suo fascio dell'erba; e reca in mano
un mazzolin di rose e di viole,
onde, siccome suole,
ornare ella s'appresta
diman, al dí di festa, il petto e il crine.
Siede con le vicine

sulla scala a filar la vecchierella,
in contro là dove si perde il giorno;
e novellando viene del suo buon tempo
quando ai dí della festa ella s'ornava,
ed ancor sana e snella
solea danzar la sera intra di quei
ch'ebbe compagni dell'età piú bella.
Gia tutta l'aria imbruna,
torna azzurro il sereno, e tornan l'ombre,
giú da collo e da tetti,
al biancheggiar della recente luna.
Or la squilla da segno
della festa che viene;
ed a quel suon diresti
che il cor si riconforta.—
I fanciulli gridando
sulla piazzuola in frotta
e qua e là saltando,
fanno un lieto romore:
e intanto riede alla sua parca mensa,
fischiando, il zappatore,
e seco pensa al dí del suo riposo.*

La angustia del hombre frente a la inutilidad del esfuerzo humano a los grandes problemas de su propia vida son temas de un pensador pesimista que lleva a la poesía.

Pur, tu soligna, eterna pellegrina,
Che sí pensosa sei, tu forse intendi,
Questo viver terreno,
Il patir nostro, il sospirar,
Che sia questo morir, questo supremo
Scolorar del sembiante,
E periri della terra, e venir meno
Ad ogno usata, amante compagnia.
E tu certo comprendi
Il perché delle cose, e vedi il frutto
Del mattin, della sera,
Del tacito infinito andar del tempo...*

La naturaleza nos aplasta con su inmensa superioridad física. Esa naturaleza es “madre del parto y en el querer madrastra”. Leopardi la simboliza en la erupción de un poderoso volcán que destruye la flor del desierto, dulce, tierna, consoladora:

... quasi

i danni altrui commiserando, al cielo
di dolcissimo odor manda un profumo
che il deserto consola...**

No es momento de calar en el pesimismo del pensador. Pienso que como esteta y como filólogo resulta muy superior al frustrado filósofo con una carga emotiva y pesimista que le pareció incontrolable.

En la literatura italiana del siglo XIX y del siglo XX, sobresale, junto con Leopardi, aunque con otras tendencias, Gabriel D'Annunzio (1863–1938). Pero mientras Leopardi es un esteta poético con preocupaciones filosóficas, D'Annunzio es un esteticista elocuente, enamorado de la palabra y de la sensualidad del vocablo, pero banal y desprovisto de ideales. Del erotismo transita paulatinamente al naturalismo; alaba la vida en sus variadas facetas, con cierto placer hedonista y con notoria despreocupación. No se niega su audacia, su brillantez, su “magia de la palabra”, pero resulta notorio su exhibicionismo, su egolatría y su sensualidad desbordante y desbordada. Su carrera literaria empieza a los 16 años y termina a los 59. Libertador de Fiume y Príncipe de Montenevoso, título que le fue concedido por el *duce* Mussolini tras el extraordinario valor mostrado en la guerra. El erotismo se concentra en su colección de versos *Primo Vere*. Su sincero patriotismo se pone de relieve en *Il poema paradisiaco* y *La canzone di Garibaldi*; escribe odas, elegías a Roma, *Canto nuovo* y varios otros poemas. Su obra maestra dentro de la poesía la tituló: *Laudi del Cielo, del Mare, della Terra e degli Eroi* (*Loas del cielo, del mar, de la tierra y de los héroes*). Trátase de un resumen de toda la vida temática de sus poemas. La descripción naturalista llega a extremos difícilmente igualables en musicalidad poética:

Nascente luna, in cielo esigua come
il sopracciglio de la giovinetta
e la midolla de la nuova canna,
sí che il piú lieve ramo ti nasconde
e l'occhio mio, se ti smarrisce, a pena
ti ritrova pe'l sogno che l' appanna,
Luna, il rio che s'avvalla
senza parola erboso anche ti vide;
e per ogni fil d'erba ti sorride,
solo a te sola.*

Un falco stride nel color di perla:

tutto il cielo si squarcia come un velo.
O brivido su i mari taciturni,
o soffio, indizio del subito nembo!
O sangue mio come i mari d'estate!
La forza annoda le radici:
sotto la terra sta, nascosta e immensa.
La pietra brilla piú d'ogni altra inerzia.

Cuando irrumpe furioso el verano, el poeta se extasía ante la fuerza de las raíces, la piedra brillante y los taciturnos mares escalofriantes.

Permítaseme ahora regresar a Petrarca, más consistente y profundo que D'Annunzio. Petrarca nos narra el nacimiento del amor, la alegría de Laura y del enamoramiento, el arrebató de amor; nos describe la belleza de Laura, los ojos de la dama, su andar, su actitud, sus ademanes, sus palabras. El poeta invita al amor a contemplar ese espectáculo único. Observa a Laura cuando canta, cuando está al pie de los Pirineos o en el bosque de las Ardenas, cuando está lavando. Nos describe su alegría y su dolor, sus recuerdos y los estragos del amor. También hay un soneto para el remordimiento y la desesperación. Y luego viene la conversión a Cristo, ese buen amigo que lo llama. No falta la plegaria, los últimos tiempos del amor y el presentimiento de la muerte de su amada Laura. Después el poeta evoca las apariciones en la tumba de Laura, Laura en el paraíso, la amada que acude en sueños a visitar al poeta. Petrarca resume en un soneto la historia moral de su amor:

¡Dulces durezas, negativas dulces
llenas de casto amor y de piedad!
¡Gentil desdén que a mi destino ardiente
(tan loco hoy lo comprendo) puso freno!

¡Habla gentil, donde resplandecía
la más alta bondad y honor más alto!
¡Flor de virtud y fuente de belleza
que a mi pecho libraron de bajezas!

Mirar divino (engendrador de dicha),
A veces orgulloso —justamente
para velar el paso a mis audacias—,

a veces presto a confortar mi vida.
Gracias a tales cambios me he salvado
Cuando ya estaba a punto de perderme.

Es lo cierto que Petrarca, como la mayoría de los jóvenes de su época, no se libró del hábito de la sensualidad, pero pudo superarlo por los ideales pensamientos en torno a Laura y sus virtudes.

La poesía italiana ensaya muchas vías y nuevos derroteros. A veces los poetas —caso de Marinetti y de Soffici— muestran una avanzada técnica plena de “analogías secundarias” y de imágenes inconexas; otras ocasiones muestran deseos expresos de ser anticonvencionales; la estética de Benedetto Croce (1866–1953) tiene una gran influencia sobre la literatura de vanguardia. Una poesía de Pirandello resume el estado espiritual de esa época un tanto trágica, relampagueante, inquieta y dubitativa. Vaya aquí una muestra:

Vivo nel sogno de un'ombra nell'acqua
ombra di rami verdi, di case
già capovolte, e di nuovo nuvole: e tremola
tutto: lo spigolo bianco di un muro
nel cielo azzurro abbagliante, una corda
che l'attraversa, un fanale e il tronco
nero d'un albero, tagliato a mezzo
da un foglio giallo
di carta che galleggia...
Ombra nell'acque —liquida città...
luminoso tremore, vastità
il cielo chiaro, verde verde verde
di foglie — tutto par che vada e sta
e vive e non lo sa,
non lo sa l'acqua, non lo sanno gli alberi,
non lo sa il cielo né le case... Solo
un povero uomo lo sa, che va
lungo l'argine triste
del canale.*

Antes de la segunda Guerra Mundial menudean poetas con talento que no aciertan a encontrar su verdadero estilo y a dejar huella permanente. El caso de Salvatore Quasimodo (1901–1968) se yergue como solitario y alto volcán que dispara sus luces a la noche, a la lluvia, a la mujer. Supera con mucho a los poetas italianos y franceses de su tiempo y se dedica definitivamente a la poesía, tras un intermedio de estudios científicos, hasta obtener el Premio Nobel de Literatura en 1959. Poeta un tanto hermético, intérprete del sufrimiento colectivo de Europa y del mundo, como pocos. Describe el sentimiento que causa la destrucción paulatina de la humanidad y de la cultura. Hay visiones cósmicas que permiten entrever estados

psíquicos y poéticos de intensa y contenida emotividad. Contempla la noche y canta a la visión nocturna.

ALLA NOTTE

Dalla tua matrice
io salgo immemore
e piango.
Camminano angeli muti
con me; non hanno respiro le cose;
in pietra mutatta ogni voce,
silenzio di cieli sepolti.
Il primo tuo uomo
non sa mia dolora.*

Incomprensión, dolor, extrañeza del mundo son sentidos con una intensidad poética poderosa, sencilla, personal e inigualable.

Hasta aquí nuestro paseo por la poesía italiana, que prosigue, aunque con voces menores, su rumbo hacia la belleza lírica, las más de las veces.

2. POESÍA FRANCESA

Las tres constantes poéticas se presentan en los periodos de la evolución secular de la poesía universal. Sírname, como ejemplo —hay otros que estudiaremos después—, la poesía francesa en su desenvolvimiento histórico, desde el Renacimiento hasta la época contemporánea. Antes del inicio poético renacentista, ya a finales de la Edad Media, surge un poeta con cierta picardía, François Villón, y un poeta connotado, Charles d'Orleans, quienes muestran formas y temáticas medievales, prerrenacentistas. Básteme trazar los hitos fundamentales de toda su poesía lírica.

A) En el siglo XVI, Francia dispone de una lengua bien desarrollada. Justamente en 1539, la lengua francesa se declara idioma oficial de la nacionalidad gala. El grupo de la Pléyade se presenta con sus formas renacentistas bien asimiladas y se convierte en instrumento eficaz del espíritu francés. Ciertamente no lograron forjar grandes poemas épicos ni tragedias significativas, como solía hacerse en el Renacimiento, pero ofrecieron una poesía lírica notable y fluida, en la que se basan las

manifestaciones poéticas que vendrán después. Pierre de Ronsard, con viveza de lengua, se emancipa de la servidumbre de un humanismo almendrado de citas griegas y latinas, y abre las compuertas al francés hablado por el pueblo. Su mérito consistirá en elevar la expresión poética de lírico medido, no tan sólo el sentimiento de la naturaleza, sino el lirismo contenido del amor a la mujer aun en la fugacidad. He aquí uno de sus sonetos:

SONETO A HELENA

Cuando seas anciana, alguna noche oscura,
a la luz del hogar, a la lumbre.
hilando y divagando, dirás con pesadumbre:
«Ronsard, en otro tiempo, celebró mil hermosuras»

Ya a nadie, junto a ti tendrás de confidente,
en tanto te adormeces, después de tu labor;
mi nombre oscurecido no alzaré ni un rumor,
y el tuyo, para todos, será ya diferente.

Yo estaré bajo tierra, cual fantasma sin huesos
entre los arrayanes; tú serás una anciana
junto al hogar sin fuego, a la que el mundo olvida,

Y echarás tan de menos el amor de mis besos
cual tu antiguo desdén. No esperes a mañana;
coge, pues, desde hoy las rosas de la vida.³

En el mismo siglo XVI, ya en las postrimerías, emerge el barroquismo con Francisco de Malherbe, y demuestra una difícil madurez que dota de nuevas formas bellas a su lengua, aunque la haga perder la gracia espontánea primigenia.

B) El siglo XVII marca la cúspide de las letras francesas. Los llamados “versos fáciles escritos difícilmente” eran preceptuales, normativos en los tablados de los teatros; la atildada pluma de Corneille se deja oír con sonidos que al auditorio de ese tiempo —ya no a nosotros— les suena magníficamente. Diríase que la vacuidad emotiva quiere llenarse con una factura preciosista que no resulta ya de nuestro gusto. Definitivamente el gran *siècle* de la literatura francesa carece de una buena poesía lírica. Los excesos del barroquismo provocaron el retorno al estricto clasicismo que, en ausencia de genuino sentimiento poético, sólo presentaba el canon y la fría y mediana razón. Todo era un juego de habilidad. “La poesía de este tiempo —apunta Luis Guarner— tendría la perfección de un mármol

escultórico o las líneas de un friso, pero sería tan perfecta de forma como fría de sentido.”⁴ André Chenier, clásico también, muestra mejores armonías y coloridos donde al menos existe cierto aliento de emoción poética. Con él termina el Neoclasicismo de aquella sociedad, que parece, en la Revolución, caduco por antipopular. El sentimiento encadenado rompe sus ligaduras para dejar paso al *corazón* que sobrepasa a la tiránica razón que le había esclavizado.

C) El siglo XIX, siglo del Romanticismo, es el gran siglo de la poesía francesa. Cronológicamente le antecedió el Romanticismo alemán, de mayor profundidad y significado. No daré cuenta de este gran movimiento literario germano, de mayor hondura metafísica, porque a ese Romanticismo le he dedicado un libro (*El Romanticismo alemán*, Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad Autónoma de Nuevo León, 1964). Por ahora baste apuntar algunos nombres significativos del Romanticismo francés. Ante todo, Victor Hugo, mejor como poeta que como novelista, canta la vida humana poliédrica y patética. Vendrán después Nerval, siempre esotérico y desgarrado; Alfred de Musset, con su graciosa y fina tristeza descorazonado hasta el pesimismo; Teófilo Gautier, plástico y sensitivo; Soulayr, Branville y Ratisbonne con su florida y variada solera romántica. Resultaba explicable la próxima reacción contra el desbordamiento sentimental. Después de los extremos románticos sobreviene la exigencia de precisión, de severidad poética que impide toda aquella genial improvisación de algunos románticos. La estética griega, marmórea y canónica, se adopta en una poesía de forma impecable — Leconte de Lisle — y en una poesía que esculpe el lenguaje — José María de Heredia — para intentar el logro ideal de la escuela parnasiana; precisamente los poetas de esa corriente se agrupan en una antología denominada *Parnaso*. El bautizo de la escuela correspondió a un editor parisino, no a los poetas, quienes aceptaron la clásica denominación con su sabor griego. Pero hubo un vigoroso y genial poeta que habría de transformar la poesía francesa: Charles Baudelaire. Alma humana y realidad objetiva, se corresponde en su conocida obra *Les Fleurs du Mal*. Una nueva sensibilidad, sensualmente exasperada, penetraba en los hondones del alma humana. Lograda plasticidad ardiente, realismo y misticismo, hondura espiritual antes no alcanzada. Baudelaire preludia una nueva escuela. Hay en sus poemas alas gigantescas, sangre hirviente,

remordimientos por la carne, naturaleza unitaria, oscura y clara, tenebrosa a veces. Quiero mostrar esta vez tan sólo uno de sus poemas:

LA FUENTE DE SANGRE

A veces me parece que mi sangre me fluye
igual como una fuente, en fuertes sacudidas,
y la siento fluir en constante murmullo,
pero en vano me palpo para hallar las heridas.

Por la ciudad se extiende como en un cuerpo cerrado,
incitando la sed de toda criatura,
transformando las calles en islotes sangrientos
y tiñendo de rojo a toda la natura.

Y en vano he recurrido a los vinos capciosos
para dormir un día el terror que me mina;
que el vino vuelve el ojo claro y la oreja fina.

Quiero buscar olvido en los blandos placeres,
pero mi amor fue sólo un colchón de alfileres:
por allí doy mi sangre a las crueles mujeres

“Baudelaire —escribe Jean-Paul Sartre— es el hombre que ha elegido verse como si fuera otro; su vida no es sino la historia de este fracaso.”⁵ No creo que la vida de Baudelaire se limite a ser la historia de un fracaso: intentar contemplarse como si fuera otro. Ciertamente buscó, hasta la muerte, su singularidad, su “diferencia” de los demás. El propio Sartre, que ha escrito una biografía que se ensaña con los defectos y con las anomalías sexuales del “poeta maldito”, reconoce al final de su libro que la experiencia en “vaso cerrado” y las circunstancias casi abstractas de su vida “le permitieron demostrar con brillo inigualable esta verdad: la elección libre que el hombre hace de sí mismo se identifica absolutamente con lo que llamamos su destino”.⁶ Sin limitarnos a examinar las frustraciones humanas de Baudelaire, preferimos leer y gozar su poesía como una aspiración —muy humana— hacia una belleza superior. Más allá de sus pasiones, su embriaguez es una ebriedad del corazón y de la verdad que él capta. Busca una significación ligera como el aire, como el espíritu que permea la carne:

Il est de forts parfums pour qui toute matière
Est poreuse. On dirait qu'ils pénètrent le verre*

Charles Baudelaire (1821–1867) tuvo una profunda simpatía por Edgar Allan Poe y Richard Wagner; su enorme influencia, sobre todo del primero, queda patente en este hombre atormentado y rebelde, minado por el uso de los enervantes y corroído por un incurable y morboso romanticismo. En medio de tanta fealdad de la vida que palpó, queda su afán de belleza imperecedera, su búsqueda de una forma musical casi igual a la de una buena música, pero con la necesidad ineludible de significaciones simbólicas. Por eso es el principal precursor del simbolismo. Ese simbolismo que se refleja en la musicalidad tierna y traviesa de Verlaine, o en el verso libre —tan musical— de Rimbaud.

“Hay cierta gloria en no ser comprendidos”, dijo enfáticamente Baudelaire. ¿Será cierto que hay una verdadera gloria en el hecho de que no se nos comprenda? No lo creo. La dimensión comunicativa del hombre quedaría frustrada. En vano resulta pensar que no se nos comprende porque nuestros pensamientos filosóficos o nuestras expresiones poéticas valen más, mucho más, de lo que el vulgo suele captar. Queda siempre una frustración cuando escribimos con el afán de comunicarnos y encontramos a nuestro alrededor la barrera de la incomprensión. Cosa diferente es que el poeta refinado o el pensador profundo sean comprendidos tan sólo por minorías selectas. También se escribe para las minorías selectas. Pero en este caso encontramos un destinatario existencial. Hay algo que me aleja un tanto de los simbolistas franceses, a pesar de que no deje de admirarlos, y ese algo estriba en ese afán de expresar machaconamente el aspecto “negro” de la realidad. Ese grupo de “poetas malditos”, con su elegancia decadente, se encarnizan en la expresión poética del libertinaje y de la corrupción. Algunos de ellos —pienso en el último Verlaine— manifiestan un anhelo fervoroso de vida honesta. Hay una buena distancia entre la inspiración de *Romances sans Paroles* (1874) y *Sagesse* (1881). En el primer libro el autor se revuelca poéticamente en el cieno de sus pasiones libertinas; en la segunda obra, Paul Verlaine trata de reflejar la tranquilidad espiritual anhelada con cierto remordimiento que sabe a bendición.

Dentro de la primera generación simbolista hay un giro de ciento ochenta grados que se produce con la poesía de Stéphane Mallarmé. El entusiasmo que ha suscitado Mallarmé en ciertos críticos literarios se debe a ese intelectualismo que se ejerce sin mengua de la influencia de Baudelaire y del Parnaso. Nunca se dirá bastante sobre la gran deuda de Baudelaire y Mallarmé con el poeta norteamericano Edgar Allan Poe. Este

enorme poeta estadounidense —tan inglés en su integración artística— profesó un simbolismo racional que dejó honda huella en la literatura universal. Mallarmé pretende llegar a la Belleza sin más, trascendiendo el vasallaje de los afectos y de las sensaciones. Encuentra que el lenguaje común —tópico, comunal, mostrenco— estorba sobremanera en la poesía. Es preciso deshacerse de la significación vulgar de los vocablos de la vida cotidiana. ¿Cómo vencer esta traba? Desarticulando sistemáticamente el lenguaje vulgar para lograr expresiones puras, “sobresignificantes”. Esta “sobresignificación” se obtiene con imágenes, con metáforas, con tropos. Pretende Mallarmé que este lenguaje poético hable directamente al alma sin pasar por el tamiz de la inteligencia. Pero lo cierto es que no escapa al canal de la inteligencia, porque nada de lo humano consciente puede escapar al intelecto. Ese rigor que manifiesta en la selección de sus obras, *Vers et Prose* se pone de relieve en dos conocidos poemas *L’Après-Midi d’un Faune* y *Le Tombeau d’Edgar Allan Poe*. Ese aburrimiento atroz que persigue a Mallarmé, pese al gozo que le producen los campos ubérrimos inundados por nueva savia, se pone de relieve en uno de sus mejores poemas:

VERO NOVO

La primavera enferma arrojó tristemente
al invierno, estación del arte más sereno,
y en mi ser, que la sangre oscura lo domina,
la impotencia se estira en un largo bostezo.

Los crepúsculos blancos me calientan el cráneo
que un círculo de hierro cierra como una tumba,
y, triste, voy errante, después de un vago sueño,
por los campos ubérrimos que nueva savia inunda.

Después, caigo enervado de perfumes de árboles,
y, cavando en mi faz una fosa a mi Sueño,
muero la tierra cálida donde pasan las lilas

y espero a que se eleve mi aburrimiento atroz...
—Entretanto, el azul ríe sobre aquel seto
donde los nuevos pájaros cantan un himno al sol.

La musicalidad de Mallarmé es wagneriana. Su ideario estético tiene su apoyo o raíz en el idealismo alemán mezclado con el platonismo “de la influencia del idealismo germánico en aquella literatura francesa —apunta Alfonso Reyes— [del que] ya había dado una curiosa muestra Villiers de

l'Île-Adam en su Claire Lenoir. En cuanto a la influencia de Wagner sobre Mallarmé responde la *Revue Wagnerienne* de Dujardin y los conciertos Lamoureux, como es bien sabido”.² Con estas influencias era difícil —si no imposible— llegar a un Dios trascendente, más allá de todo inmanentismo. A lo más que pudo llegar fue a la idea pura de belleza —a la manera platónica— que servía de arquetipo y sustento a las bellezas creadas o semicreadas por el poeta; “No es creíble que, ante lo Absoluto, seamos los señores que parecemos ser todos los días”, solía repetir Mallarmé. Las cosas que palpamos son símbolos, reflejos, alusiones. De ahí la necesidad de extraer la sobresignificación, el significado oculto que late en los objetos. Diríase que las expresiones poéticas son simples rayos de luz láser que se disparan hacia las ideas. Gustave Flaubert lo había dicho antes: “En alguna parte debe de haber figuras primordiales de que los cuerpos no son más que imágenes”. En pos de esas figuras primordiales anduvo Mallarmé en toda su vida de poeta. No esperemos encontrar en Mallarmé una filosofía estética, mucho menos una metafísica. Artista de la palabra, burilaba expresiones simbólicas que giraban en torno a su existencia. Nunca quiso profundizar más allá del hombre inmanente. Las expresiones poéticas construidas con difícil sintaxis brillaron más por la sintaxis que por las intuiciones virginales de un poeta que pide a su obra —como Antonio Machado— esencialidad y temporalidad. La pretendida explicación órfica de la tierra nunca llegó a producirse. Apoderarse de símbolos para regresarlos al útero de la Idea constituyó su tarea primordial.

En cierta ocasión, cuando la revista *La Vogue* pidió una definición de poesía a varios escritores, Mallarmé contestó a Léo d'Orfer expresando su definición: “La poesía es la expresión, por medio del lenguaje humano traído a su ritmo esencial, del sentido misterioso de los aspectos de la existencia. Y así, ella dota de autenticidad nuestra morada, y constituye la sola tarea espiritual”.

¿Será verdad que los aspectos de la existencia humana sólo serán auténticos si regresamos a nuestra morada de las ideas? No hay reposo ni auténtica morada en las simples ideas abstractas. Afirmar que la única tarea espiritual del poeta es retornar al sentido misterioso en los aspectos de la existencia es platonismo puro. Mallarmé se quedó con su sed de absoluto y con sus plegarias poéticas sin verdadero correlato intencional en el Ser Supremo. Alfonso Reyes advierte, con razón, que Mallarmé no quiso

continuar el ascenso al otro piso —al último piso, diríamos nosotros—, como nuestro poeta Salvador Díaz Mirón cuando exclama:

...Dios sobre todo,
y sobre todo lo demás la Idea.

Inequívoco teísmo el de Salvador Díaz Mirón; platonismo sin último sustento real, sin verdadero Ser fundamental y fundamentante. Esto vale decirlo si se quiere hacer filosofía de la poesía, y no mera crítica literaria. Nunca aparece la palabra Dios en los poemas de Mallarmé, pero el sentimiento de la divinidad en todo lo creado —aunque sea un tanto vago— se deja sentir en la obra de este *demiurgo* poético. Los ritmos cósmicos esenciales aglutinan los átomos humanos en un Hombre Arquetípico. El tesoro poético sólo puede reivindicarse con el ritmo esencial —la música— del misterioso sentido de la existencia. Simbolizaciones que seducen; música que señorea la danza oficiante de la palabra poética que ejerce su imperio. Tal es la situación en que se siente este poeta que acaso quiso provocar —sin decirlo— la aparición de Dios.

Dentro del panorama de la literatura francesa y específicamente dentro del simbolismo, se destaca la figura de Paul Valéry (1871–1945). Como poeta hiperlúcido intelectualmente, amante de la precisión matemática de rigurosas leyes formales que encuentran al propio poeta. Aunque acaso haya exceso en la sumisión a una técnica rigurosa, hay logros dignos de perdurar y de escucharse en su propio idioma. Tal es el caso del poema *El cementerio marino*, que quiero reproducir en francés:

LE CIMETIÈRE MARIN

Μη φιλα ψυχα βιον αβανατον σπευδε,
ταν δ'εμποαχτον'αντλει μαχαναν

Ce toit tranquille où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes;
Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, toujours recommencée!
O récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux!

Quel pur travail de fins éclairs consume
Maint diamant d'imperceptible écume,
Et quelle paix semble se concevoir!
Quand sur l'abîme un soleil se repose,

Ouvrages purs d'une éternelle cause,
Le temps scintille et le songe est savoir.

Stable trésor, temple simple à Minerve,
Masse de calme et visible réserve,
Eau sourcilleuse, Ceil qui gardes en toi
Tant de sommeil sous un voile de flamme,
O mon silence! ... Edifice dans l'âme,
Mais comble d'or aux mille tuiles, toit!

Temple du Temps, qu'un seul soupir résume,
A ce point pur je monte et m'accoutume,
Tout entouré de mon regard marin;
Et comme aux dieux mon offrande suprême,
La scintillation sereine sème
Sur l'altitude un dédain souverain.

Comme le fruit se fond en jouissance,
Comme en délice il change son absence
Dans une bouche où sa forme se meurt,
Je hume ici ma future fumée,
Et le ciel chante à l'âme consumée
Le changement des rives en rumeur.

Beau ciel, vrai ciel, regard-moi qui change!
Après tant d'orgueil, après tant d'étrange
Oisiveté, mais pleine de pouvoir,
Je m'abandonne à ce brillant espace,
Sur les maisons des morts mon ombre passe
Qui m'apprivoise à son frêle mouvoir.

L'âme exposée aux torches du solstice
Je te soutiens, admirable justice

De la lumière aux armes sans pitié!
Je te rends pure à ta place première,
Regarde-toi! ... Mais rendre la lumière
Suppose d'ombre une morne moitié.

O pour moi seul, à moi seul, en moi-même,
Auprès d'un cœur, aux sources du poème,
Entre le vide et l'événement pur,
J'attends l'écho de ma grandeur interne,
Amère, sombre et sonore citerne,
Sonnant dans l'âme un creux toujours futur!

Sais-tu, fausse captive des feuillages,
Golfe mangeur de ces maigres grillages,
Sur mes yeux clos, secrets éblouissants,
Quel corps me traîne à sa fin paresseuse,
Quel front l'attire à cette terre osseuse?

Une étincelle y pense à mes absents.

Fermé, sacré, plein d'un feu sans matière,
Fragment terrestre offert à la lumière,
Ce lieu me plaît, dominé de flambeaux,
Composé d'or, de pierre et d'arbres sombres
Où tant de marbre est tremblant sur tant d'ombres;
La mer fidèle y dort sur mes tombeaux!

Chienne splendide, écarte l'idolâtre!
Quand solitaire au sourire de pâtre,
Je pais longtemps, moutons mystérieux,
Le blanc troupeau de mes tranquilles tombes,
Eloignes-en les prudentes colombes,
Les songes vains, les anges curieux!

Ici venu, l'avenir est paresse.
L'insect net gratte la sécheresse;
Tout est brûlé, défait, reçu dans l'air
A je ne sais quelle sévère essence.
La vie est vase, étant ivre d'absence,
Et l'amertume est douce, et l'esprit clair.

Les morts cachés son bien dans cette terre
Qui les rechauffe et sèche leur mystère
Midi la-haut, Midi sans mauvement
En soi se pense et convient à soi-même ...
Tête complète et parfait diadème,
Je suis en toit le secret changement.

Tu n'as que moi pour contenir tes craintes!
Mes repentirs, mes doutes, mes contraintes
Sont le défaut de ton grand diamant!
Mais dans leur nuit toute lourde de marbres,
Un pauple vague aux racines des arbres
A pris déjà ton parti lentement.

Ils ont fondu dans une absence épaisse,
L'argile rouge a bu la blanche espèce,
Le don de vivre a passé dans les fleurs!
Où sont des morts les phrases familières?
L'art personnel, les âmes singulières?
Le larve file, où se formaient les pleurs.

Les cris aigus des filles chatouillées,
Les yeux, les dents, les paupières mouillées,
Le sein charmant qui joue avec le feu,
Le sang qui brille aux lèvres qui se rendent,
Les derniers dons, les doigts qui les défendent,
Tout va sous terre et rentre dans le jeu!

Et vous, grande âme, espérez-vous un songe
Qui n'aura plus ces couleurs de mensonge
Qu'aux yeux de chair l'onde et l'or font ici?
Chanterez-vous quand serez vaporeuse?
Allez! Tout fuit! Ma présence est poreuse,
La sainte impatience meurt aussi!

Maigre immortalité noire et dorée,
Consolatrice affreusement laurée,
Qui de la mort fais un sein maternel,
Le beau menonge et la pieuse ruse!
Qui ne connaît et qui ne les refuse,
Ce crâne vide et ce rire éternel!

Pères profonds, têtes inhabitées,
Qui sous le poids de tant de pelletées,
Etes la terre et confondez nos pas,
Le vrai rongeur, le ver irrefutable,
N'est point pour vous qui dormez sous la table,
Il vit de vie, il ne me quitte pas!

Amour, peut-être, ou de moi-même haine?
Sa dent secrète est de moi si prochaine,
Que tous les noms lui peuvent convenir!
Qu'importe! Il voit, il veut, il songe, il touche!
Ma chair lui plaît et juste sur ma couche,
A ce vivant je vis d'appartenir!

Zenon! Cruel Zenon! Zenon d'Elée!
M'as-tu percé de cette flèche ailée,
Qui vibre, vole et qui ne vole pas!
Le son m'enfante et la flèche me tue!
Ah! le Soleil ... Quelle ombre de tortue
Pour l'âme, Achille immobile à grands pas!

Non, non! ... Debout! Dans l'ère successive!
Brisez, mon corps, cette forme pensive!
Buvez, mon sein, la naissance du vent!
Une fraîcheur, de la mer exhalée,
Me rend mon âme ... O puissance salée!
Courons a l'onde en rejaillir vivant!

Oui! Grande mer de délires douée
Peau de panthère et chlamyde trouée
De mille et mille idoles du soleil,
Hydre absolue, ivre de ta chair bleue,
Qui te remords l'étincelante queue
Dans un tumulte au silence pareil.

Le vent se lève! ... il faut tenter de vivre!
L'air immense ouvre et referme mon livre,

La vague en poudre ose jaillir des rocs!
Envolez-vous, pages tout éblouies!
Rompez, vagues! Rompez d'eaux réjouies
Ce toit tranquille où picoraient des focs!⁸

[El cementerio marino

Alma mía, no aspire a la vida inmortal pero agota el campo de lo posible.

PÍNDARO, *Píticas*, III, ep. 3

Ese techo tranquilo —campo de palomas—
palpita entre los pinos y las tumbas.
El meridiano sol hace de fuego
el mar, el mar que siempre está empezando...
¡Es recompensa para el pensamiento
una larga mirada a la paz de los dioses!

¡Qué pura luz en su esplendor consume
tantos diamantes de impalpable espuma
y qué paz entonces se concibe!
Cuando sobre este abismo un sol reposa
—trabajo puro de una eterna causa—
refulge el tiempo y soñar es saber.

Firme tesoro y templo de Minerva,
mole grandioso y visual reserva,
agua siempre encrespada, ojo que ocultas
con un velo de llama tanto sueño.
¡Oh, mi silencio! ¡Edificio del alma
pero cubierto con mil tejas de oro!

¡Templo del tiempo que un suspiro asume!
Yo subo a su pureza y acostumbro
mi marina mirada al rodearme.
Como a los dioses en mejor ofrenda
dejo que el agua rutilante sembrando
un desdén soberano en las alturas.

Como la fruta se deshace en goce
y su ausencia en delicia se convierte
mientras muere su forma en una boca,
mi futura humareda aquí respiro,
y el cielo canta al alma consumida
el cambio de la orilla y del rumor.

¡Mírame tan mudable, bello cielo!
Después de tal orgullo y tanto extraño
ocio, pero que guarda su poder,
al espacio brillante me abandono:

en casa de los muertos va mi sombra
que me unce a su leve movimiento.

A teas de solsticio el alma expuesta
yo te sostengo, admirable justicia
de la luz, la de armas sin piedad,
yo te devuelvo pura a tu solio primero.
Mírate. Pero... ¡Devolver las luces
supone una mitad de árida sombra!

Para mí solo, a mí solo, en mí mismo
cerca de un corazón —fuente del verso—
entre el suceso puro y el vacío
de mi grandeza interna espero el eco:
hosca cisterna amarga en que resuena
siempre en futuro, un hueco sobre el alma.

Sabes, falso cautivo del follaje,
golfo devorador de sus débiles rejas,
—secreto deslumbrante a mis sentidos—
el cuerpo que me arrastra a su fin perezoso,
¿qué frente, tierra ósea, aquí me atrae?
Una centella piensa en mis ausentes.

Me gusta este lugar —reino de antorchas—
de oros y piedras y árboles umbríos,
ofrecido a la luz, cazo terrestre,
fuego cerrado, sacro y sin materia,
trémulo mármol bajo tantas sombras
donde el mar fiel entre mis tumbas duerme.

Mastín magnífico, aparta al idólatra.
Si con sonrisa de pastor y solo
apaciento corderos misteriosos
—el rebaño tranquilo de mis tumbas—,
haz que se ausenten las cautas palomas,
los sueños vanos, los curiosos ángeles.

Aquí llegado, el porvenir es lento.
nítido insecto araña sequedades.
deshecho todo, el aire lo recibe
sin saber en qué esencia es contenido.
La vida es vasta en su ebriedad de ausencia
y la amargura es dulce, y claro el ánimo.

Los muertos están bien bajo la tierra,
que calienta y enjuta su misterio.
Y arriba, sin moverse, el sol exacto
en sí mismo se piensa y se conviene...

Testa cabal y perfecta corona,
en ti soy la mutación secreta.

Nada más yo contengo tus temores.
¡Mi contrición, mis dudas, mis aprietos,
son el defecto de tu gran diamante!
De mármoles pesados en su noche,
un pueblo vaga entre raíces de árboles
deseándote a ti que fulges siempre.

Allí fundidos a una ausencia espesa,
la roja arcilla se bebió la esencia
y ha pasado a la vida de las flores.
¿Dónde estarán las frases familiares,
el arte personal, las almas únicas?
Donde se forma el llanto larvas hilan.

Los gritos de muchachas cosquillosas,
los dientes y los párpados mojados,
el seno encantador que juega al fuego,
sangre que brilla en los labios rendidos,
los últimos dones, manos que los vedan,
¡bajo tierra va todo y entra en juego!

¿Y aún esperas un sueño, alma, tan grande,
que no tenga el color de la mentira
como a mis ojos son la onda y el oro?
¿Cantarás cuando seas vaporosa?
¡Todo huye! Porosa es mi presencia
y la santa impaciencia también muere.

Flaca inmortalidad dorada y negra,
consoladora de triste laurel
Que en seno maternal cambias la muerte:
¡bella mentira y astucia piadosa!
¡Quién, sabiéndolo, no huye de ese cráneo
vacío, de esa risa sempiterna!

Hondos padres, deshabitadas testas,
que sois la tierra y confundís los pasos
bajo el peso de tantas paletadas,
el roedor, el gusano que aterra
no es para vosotros los durmientes,
¡porque vive de vida y no me deja!

¿Será el amor o el odio de mí mismo?
Siento tan cerca su secreto diente
que puede convenirle todo nombre.
¡Qué importa! Mira, quiere, sueña, toca,

gusta mi carne y —si dormido— aún
a su vida mi vida pertenece!

¡Zenón, cruel Zenón, Zenón de Elea!
¡Me has traspasado con la flecha alada
que vibra y vuela, pero nunca vuela!
El son me engendra y la flecha me mata.
¡Oh, sol! ¡Qué sombra de tortuga para
el Aquiles del alma, raudo y quieto!

¡No, no! ¡De pie! ¡La era sucesiva!
¡Rompa el cuerpo esa forma pensativa!
¡Beba mi seno este nacer del viento!
En la frescura que la noche exhala
mi alma retorna ... ¡Salina potencia!
¡Corramos a la onda y revivamos!

Sí, mar, gran mar de delirios dotado,
piel de pantera y clámide horada
por millares de imágenes del sol,
ebria en tu carne azul, hidra absoluta
que te muerdes la cola refulgente
en un tumulto análogo al silencio.

El viento llega... ¡Vamos a la vida!
¡Abre y cierra mi libro al aire inmenso,
la ola en polvo salta entre las rocas!
¡Volad, páginas mías deslumbradas!
¡Olas, romped con las aguas del júbilo
el techo en paz picado por los foques!]

Adviértase no tan sólo la perfección técnica a que se ha sujetado Valéry, sino también la notable musicalidad lograda por el artista. Este poema, como dos más: *Le Serpent* (1921) y *Charmes ou poèmes* (1922), han hecho que Paul Valéry haya estado ocupado cerca de diez años en un ejercicio, más que una acción; una búsqueda, más que una entrega, “una maniobra de mí mismo por mí mismo, más bien que una preparación con miras al público”, según sus propias palabras. Dudo mucho que esta última afirmación sea del todo sincera. Toda obra se hace para el público, y no primariamente para sí. Lo cierto es que sus desciframientos interiores, sus iluminaciones verbales imperiosísimas se impusieron de repente en una cierta combinación de palabras. Parece como si ese grupo de vocablos poseyese una fuerza intrínseca, una voluntad de existencia enteramente opuesta a la “libertad” del poeta o al caos de su espíritu. Es posible que se

haya desviado de su propósito inicial, como Cervantes del suyo, y el poema se convirtió en otro texto totalmente distinto al que había proyectado. Vale la pena advertir que a Valéry la literatura le interesa sólo en la medida en que ejercite su espíritu en ciertas transformaciones —aquellas en las cuales las propiedades excitantes del lenguaje desempeñen un papel capital—. Pretende plegar el verbo común a fines imprevistos sin romper las “formas consagradas”. Diríase que es un cazador de cosas difíciles de decir. Trató de conducir simultáneamente la sintaxis, la armonía y las ideas, como Wagner intentó hacerlo en su drama musical. Poesía pura es la suya, como aquella que llegó a su culminación en Juan Ramón Jiménez, a quien se le otorgó —con toda justicia— el Premio Nobel de Literatura. A veces solía dar varios textos —aun contradictorios— del mismo poema, pero para él se trataba de una diversidad de variantes —a la manera de los músicos— o de soluciones del mismo tema. Estamos de acuerdo en que la poesía se distinga de la prosa en que no tiene ni todas, ni las mismas trabas, ni las mismas licencias que ésta. Pero no estamos de acuerdo en su apreciación un tanto peyorativa de la prosa:

La esencia de la prosa es perecer; es decir: ‘ser comprendida’; es decir, ser disuelta, destruida sin remedio, reemplazada totalmente por la imagen o por el impulso que ella signifique según la convección del lenguaje. Pues la prosa sobreentiende siempre el universo de la experiencia y de los actos, universo en el cual —o gracias al cual— nuestras percepciones y nuestras acciones o emociones deben, finalmente, corresponderse de una sola manera: *uniformemente*.

Quiero apuntar que la esencia de la buena prosa no estriba, tan sólo, en ser comprendida para después quedar destruida sin remedio. La prosa de Cervantes en *El Quijote*, de Shakespeare en *Hamlet*, de Goethe en *Fausto*, nunca ha quedado disuelta y menos aún destruida sin remedio o reemplazada totalmente por imágenes. Concuero con Valéry en que la poesía exige o sugiere un “universo” muy diferente al de la prosa:

Universo de relaciones recíprocas, análogo al universo de los sonidos, en el cual nace y se mueve el pensamiento musical. En este universo poético la resonancia prevalece sobre la causalidad, y la ‘forma’, lejos de desvanecerse en su efecto, es como *reclamada* por él. La Idea reivindica su voz.⁹

Adviértase la diferencia notoria, extrema, que Valéry indica entre los “momentos constructores de la prosa” y “los momentos creadores de poesía”. Ni la sencillez, ni la claridad son atributos absolutos en la poesía valeriana; diríase que resulta necesario habitar en ámbitos lo más

separados, lo más lejanos de la prosa. No importa perder lectores. Lo que cuenta es la densidad de las imágenes, de las consonancias y disonancias de los giros y de los ritmos eslabonados. La poesía no quiere seguir exclusivamente la idea, ni echar de menos la prosa, sino contentarse con aquellos “hermosos detalles” de que hablaba Voltaire.

En *El cementerio marino*, como en sus otros extensos poemas, Paul Valéry no “quiere decir”, sino “quiere hacer”. Empieza por hacer una figura rítmica vacía, pletórica de sílabas vanas, que le preocupó durante buen tiempo. Figura construida en versos decasílabos que parecía pobre y monótona. No quiso echar mano del alejandrino —tan prodigiosamente empleado por varias generaciones de grandes artistas— sino que recurrió a ese *diez* llevado a la potencia de *doce*. Estrofas de seis versos y composición fundada en el número de esas estrofas con diversos tonos y funciones asignadas. Entre las estrofas intentó instituir contrastes y correspondencias. El poema se convirtió en un monólogo de su *yo*. Brotaron los temas más constantes y más sencillos de su vida afectiva e intelectual: el mar y la luz en las riberas del Mediterráneo; la presencia de la muerte y el inevitable pensamiento puro. No sin cierta petulancia nos advierte: “El verso escogido de diez sílabas tiene cierta relación con el verso dantesco”. ¿En qué sentido se da esa supuesta relación con los inmortales y geniales versos de Dante Alighieri? Nunca nos lo dijo Valéry. Se limitó a precisar que su verso era denso y fuertemente rimado; que se orientaba hacia un monólogo tan personal, que resultaba universal. El decasílabo, la forma adoptada por las estrofas, le permitían ciertos “movimientos”, determinados cambios de tono, llamados a cierto estilo. Ésa fue la concepción de *El cementerio marino*, que le ocupó un trabajo bastante largo. No tiene la pretensión de una creación *ex nihilo*; sólo quería encontrarse con su poema partiendo de puras condiciones de formas, reflexionadas, precisadas, impuestas por un tema o por una familia de temas. Siempre tuvo conciencia de los medios de que podía disponer, de su alcance, de sus límites y de sus carencias. Aunque antes había distanciado todo lo que pudo a la poesía de la prosa, ahora nos define al escritor “por una relación entre cierto *espíritu* y el *idioma*. Sabe, no obstante, que el idioma no se presta en el mundo a combinaciones seguidas, pero se afana por la idea de composición. Una composición en donde la imprevisión más bella y sabia debe aunarse a la incertidumbre de los hallazgos. Hablaba de “una alianza indefinible de lo sensible con lo significativo”. Los contrastes

y el equilibrio entre los momentos del yo le impulsaron a introducir, en un determinado punto, “algún llamamiento de filosofía”. Los argumentos de Zenón de Elea le sirvieron para esbozar su rebelión contra la dureza y la agudeza y una meditación cruel, de un “extravío entre *ser* y *conocer* que desarrolla la conciencia de la conciencia”. “Mas tan sólo quise tomar de la filosofía un poco de su *color*.”¹⁰ ¿Tendrá la filosofía algún color? ¿No es abusar un tanto de las palabras el utilizar elementos de la plástica para trasladarlos a la disciplina filosófica? En todo caso, lo que vale es esa “partitura” que sólo puede oírla ejecutar por el alma y por el espíritu de sus lectores. El monólogo tiene finalmente una invitación al diálogo, a la comprensión. Cualquier otra persona puede, según Valéry, usar el aparato poético a su antojo. No tiene seguridad si el lector puede utilizar mejor ese aparato poético que el propio constructor.

Menester es recordar la significativa y notable aportación de los poetas belgas de habla francesa a esa época del simbolismo. Baste recordar los egregios nombres de Rodenbake, Verhaeren y Maeterlink. Cabe advertir que la lengua francesa se ve enriquecida por la emoción del legendario país belga con sus paisajes arcanos (Rodenbake); con la profundidad de un alma delicadamente emotiva (Verhaeren), y con el canto apocalíptico de multitudes modernas en cuyas manos está la forja del futuro humano (Maeterlink). Mauricio Maeterlink (1862–1949), amante de la sabiduría y de la mística religiosa, nos regala una preciosa plegaria:

ORACIÓN

Mi alma tiene miedo igual que una mujer.
Ved, pues, lo que yo he hecho hasta ahora, Señor:
de mis manos, los lirios de mi alma ferviente;
de mis ojos, los cielos para mi corazón.

¡Tened piedad, Señor, de todas mis miserias!
He perdido el cordero y he perdido la palma.
Tened piedad, Señor, de mis plegarias pobres,
como débiles flores en un vaso de agua.

Tened piedad, Señor, del mal de mis palabras;
piedad de los lamentos que mi alma contristan,
sembrad lirios a lo largo de mis deseos,
y rosas encarnadas sobre áridas marismas.

¡Dios mío! antiguos vuelos de palomas alegres
el cielo amarillea de mis ojos cansados;

tened piedad del lino de los cándidos lomos
que me ciñe con gestos azules y enigmáticos.¹¹

No faltaron voces que pretendieron volver a la poesía equilibrada en forma fina, exquisita. Hay un número contado de buenos poetas, sin llegar a lo extraordinario, que crean baladas y canciones de nueva sensibilidad, o que ofrecen una honda emoción en novel vibración humana, y hasta la poesía telúrica suprarreal surge en formas elementales. Ahí, en ese grupo de renovadores, con peculiaridades personales, estuvieron Jean Moréas, Gustave Kahn, Albert Samain y Jules Laforgue. Consideración aparte requeriría Francis Jammes, poeta de la tierra humilde pero florecida, con su inocultable inspiración cristiana.

Pero, ¿qué viene después de la segunda generación simbolista? Tras la Guerra Mundial de 1914, se produce un vértigo de nuevas modalidades poéticas, no todas valiosas. Intentos renovadores con orientaciones insólitas, desmesuradas, agrupadas en una escuela que se ocurrió llamar “vanguardismo”. Bajo esta denominación genérica surgen imitadores sin carácter propio y sin verdadera personalidad poética. Francia, país de las modas, nos ofrece *cubistas*, *dadaístas*, *superrealistas*. Se confunde la poesía con la inspiración automática de los sueños y del subconsciente. El psicoanálisis descubierto por Sigmund Freud quiere servir de apoyo con normas científicas para una pretendida poesía totalmente despoetizada, si vale la expresión.

No es mi propósito trazar pormenorizadamente la historia de la poesía francesa. Me basta trazar sus grandes hitos para mostrar que, no obstante la diversidad de escuelas y de personalidades poéticas, existen las constantes que me he permitido señalar en esta obra. Hay una figura señera que me importa destacar: Paul Claudel, nacido en 1868 y muerto en la primera mitad del siglo xx. Profundamente cristiano y, específicamente, católico, Claudel se sirve del simbolismo tan sólo como medio para expresar su experiencia religiosa íntima. Las vivencias cósmicas de un diplomático itinerante tienen sitio también en la obra claudeliana. Las tres grandes obras poéticas claudelianas son: *Cinc Grandes Odes* (1909), *Corona Benignitatis* (1915) y *Feuilles de Saint*. A veces Claudel se vuelve hermético —casi ininteligible—, pero cuando se penetra en su peculiar sintaxis —versículos que cortan el pensamiento, como si fuese la ley natural de la respiración— se advierte que en ese gran lírico de la literatura francesa se aúna el humanismo universal con un catolicismo humilde, sencillo, acogedor.

La poesía francesa de extensa tradición y de vitalidad exuberante es un rostro de su civilización. No ha faltado quien se imagine que esta civilización tiene rostros de mujer, con ojos románticos y facciones clásicas que siguen el canon griego. Francia, país de ingenios, no presenta en su literatura genios como Dante, Cervantes, Shakespeare y Goethe, pero ofrece un buen nivel medio que suele tener mesura y apego al modelo griego. Las peculiaridades de cada literatura, especialmente en el ámbito de la poesía, no impiden advertir que se trata de poesía y no de prosa.

El filósofo, amante de principios últimos de las estructuras ideosexistenciales, no se arredra ante esa multiforme y abigarrada colección de poemas en el transcurso de la historia.

3. POESÍA ALEMANA

Cada pueblo presenta una vocación en lo universal. La poesía de un pueblo no es, no puede ser, independiente de los rasgos espirituales que presenta su nación. Las modalidades poéticas nacionales presentan caracteres esenciales dentro del marco de lo que ha sido, es y seguirá siendo la poesía sin más. De otra suerte, no se hubiesen podido elaborar las poéticas que han elaborado, cuidadosamente, tan diversos autores. La contribución del espíritu alemán a la poesía del mundo posee una innegable grandeza en el desarrollo cultural alemán multiseccular. El alemán porta en su alma al ancestral germano que huele a bosque y sabe de nieblas. Le reconocemos por su sentimiento de la naturaleza. Diríase que respira para estudiar y estudia para retratar. Pensamiento y vida que se unen íntimamente en él. En tensión continua vive sumergido. Vida y muerte, amor y libre esparcimiento, tierra natal y universo, cristianismo y panteísmo. La polaridad de la cultura alemana está a la vista.

Los germanos han entrado tarde y lentamente en la historia universal. Pero no han buscado aplausos baratos ni han creído que la vigencia de su cultura pudiera depender de una *propaganda cultural* hábilmente llevada. La universalidad de la cultura alemana no ha sido establecida por el Departamento Cultural del Estado. Sin propaganda e incluso a pesar de la propaganda en contrario, Eckhart, Silesius, Kant, Hegel, Bach, Beethoven, Durero, Holbein, Hölderlin, Novalis, Heinsenberg y Planck han fecundado

el mundo por encima de los prejuicios germanófagos que han pretendido — ¡torpe y mezquina pretensión!— organizar un boicot de las ciencias y de las bellas artes. Esta tardía entrada de los germanos en la historia universal, desde la oscuridad de un mundo boscoso y natural, tiene la ventaja de ofrecer una visión más inmediata —menos histórica y libresca— de la naturaleza y del natural nexo de las cosas. Una visión fresca, poética, vital, montada sobre una experiencia inmediata y auténtica del ser de los entes y de la *habencia* (totalidad de cuanto hay en el ámbito finito). Una introspección constante acompaña a estos escultores de las realidades profundas. Saben que su espíritu es demasiado violento, profundo y cósmico. Pero su temperamento es demasiado lento y su sentimiento del tiempo muy agudo. Al metro fijo prefieren el libre ritmo. La mera cuestión de forma —que apasiona a los franceses— se les deslíe como cosa artificial y menuda. La vida humana objetivada —arte, derecho, estado, ciencia, filosofía— no es una magnitud rígida y separada, sino algo muy próximo al hombre, algo flexible y familiar. No se trata de una eternidad terrena sino de una móvil aproximación terrena a la eternidad. Las formas anticuadas se pudren muy rápidamente en Alemania, y no por manía de novedades, sino por sensibilidad temporal y por conciencia histórica.

El espíritu nórdico del alemán se abre, sin el menor síntoma de envidia o de resentimiento, a la belleza del sur. Su alma musical, que discurre prodigiosamente en el intimismo subjetivo de un paisaje nebuloso, se extasía ante la plástica soleada del alma mediterránea. Fue así como Goethe se escapó a Italia y satisfizo, además, su curiosidad científica. Pero aunque la forma externa no tenga, en el espíritu alemán, la fuerza y el perfil que tiene en el espíritu latino, eso no significa que carezca del sentido de la forma. ¿Acaso Kant —“Ulises del concepto”— no ha visto muchas formas con el ojo del pensamiento? ¿Es que podemos olvidar los acordes tan firmes de forma —y a la vez tan matemáticos y tan lozanos— de Johann Sebastian Bach? Admirador de lo apolíneo, el alemán es, no obstante, mayor admirador de lo dionisiaco. Su espíritu tiende más al *Werden* (devenir) que al *Sain* (ser). Consciente de su ser en camino, no gusta fijarse en un sistema doctrinal despegado de la realidad cambiante.

Me llevaría demasiado lejos expresar todas las impresiones que recibí en mi breve convivencia con el pueblo alemán. Intentaré, no obstante, reducirlas a fórmula esencial. Los alemanes son grandes ensimismados. Ocupados siempre en el mundo de las ideas, se mueven sin la precisión y la

gracia latinas. Tienen un alma musical atmosférica, nebulosa, difusa, profunda... Sus sentimientos fluidos tocan una extensa gama de registros. Como el huevo, son duros por fuera, pero blandos por dentro. Huelen a selva. Poseen un enorme sentimiento de la naturaleza. El rumor cósmico les envuelve y permea su intimidad metafísica. Aman el orden. Su tipo humano es musical más que plástico.

Pero el espíritu alemán no puede encerrarse en unos cuantos rasgos. Podemos imaginárnoslo —como al de Goethe, una de sus expresiones más felices— de múltiples modos. Tal vez lo que más nos atraiga de este espíritu alemán es el hecho de que esté henchido de posibilidades, rebosante de vida en un devenir perenne que se realiza en un sinnúmero de fórmulas y se proyecta al exterior en mil maneras diversas.

La Alemania presuntuosamente aria de los *junkers* prusianos, obnubilada por el delirio guerrero, no alcanza a ocupar la mayor ni mucho menos la mejor parte del estilo o modo de ser alemán. Yo he conocido, directamente, una Alemania soñadora, laboriosa, pacífica, idealista, musical, filosófica... Ésa, y no otra, es la Alemania que quiero. La profundidad de la cultura alemana —que no es mero tópico—, hecha de soledades sonoras y de interioridades silentes, merece consideración aparte en su poética.

Alguna vez dijo don José Ortega y Gasset que la cultura alemana es “la cultura de las realidades profundas”. Y la historia se encarga de comprobar la veracidad del acierto orteguiano. “El alma alemana —escribe sin ambages— encierra hoy en sí la más elevada interpretación del humano, es decir de la cultura europea”. Meditativos y sentimentales, los germanos han sabido ofrecernos, impetuosamente, un río de música excelsa, de poesía grandiosa, de filosofía rigurosa, significativa y fecunda, de ciencia y de técnica... Hace tres siglos se decía que los alemanes no eran, como sus vecinos los franceses, capaces de poseer una literatura vernácula, personal, superior. Antonio Caso nos recuerda:

Bastó la *Dramaturgia* de Lessing para probar al mundo, no sólo que Alemania podía tener una literatura propia, sino que ya la tenía y la había olvidado para complacerse, sin tino, en la imitación de los productos del espíritu francés. Goethe, Herder, Schiller, dieron al traste con la fábula, ofensiva para el genio alemán, y, en nuestros días, se sabe que Alemania es maestra del mundo en Letras, Ciencias y Filosofía. Todavía más, la evolución filosófica de Alemania es acaso el único fruto intelectual de la civilización cristiana que puede equipararse al desarrollo del pensamiento helénico, de Pitágoras y Heráclito a Platón y Aristóteles. Se dice: Sócrates y Kant.

Son los dos Sócrates, los dos incomparables fundadores y renovadores de la historia del pensamiento.¹²

Porque saben de soledad, los alemanes saben de intimidad. Y en su intimidad han calado sin igual profundidad. A lo largo de la historia alemana —Eckhart, Leibniz, Kant— no hay tal vez palabras que resuenen más insistentemente que *Einsamkeit*, *Einnerlichkeit*, es decir, soledad, interioridad... Otro rasgo esencial del idioma alemán es, qué duda cabe, el predominio del verbo *werdeng*. Este verbo, aunque no tiene una traducción exacta al castellano, significa “se torna”, “se hace”, “pasa a ser”. ¿Por qué ese uso tan frecuente de *werdeng*? Es que los germanos tienen como uno de los rasgos más profundos de su vida ese sentido de fluidez, de constante correr de las cosas hacia el futuro. Su alma primaveral da la impresión de río, de nube, de vapor... Por eso los alemanes se distinguen —en su honda vocación filosófica, poética y musical— meditando siempre sobre el ser y sobre el tiempo, especulando constantemente en esa peculiar atmósfera —fluida y vaporosa de su pensar—. Sólo ellos han tratado esforzadamente —digámoslo en la frase de Unamuno que nos recuerda Madariaga— de “esculpir la niebla”.

Los germanos conquistaron el Imperio romano y llegaron a ser, en cierto modo, romanos. Habían tenido una mitología y una moral propias, pero aceptaron el cristianismo con docilidad de niños. La tenacidad, el valor, la devoción a la familia, el espíritu de disciplina y trabajo, la religiosidad y la fuerza guerrera de los antiguos germanos perdura en los actuales alemanes. Todavía hoy los alemanes siguen dando la impresión de fuerza juvenil, de vida espontánea, sincera, original. ¡Qué magnífico ejemplo de espíritu de hombría en la desgracia! Un pueblo tan castigado por los horrores de la guerra total, desgarrado sin misericordia, calumniado hasta más no poder, privado de una buena parte de su juventud y de su intelectualidad, apenas transcurridos siete años de haber surgido después de la devastación, ha enseñado al mundo lo que se puede hacer con su *Gemüth* (espíritu), con su fidelidad a ese tesoro cultural que ha hecho la historia y que no es sólo información, sino también —¡y acaso más!— educación-formación.

Máximo país de inventores, poetas, filósofos, Alemania es también —y esto sin duda alguna— el pueblo más musical de la Tierra. Poseer un espíritu que puede hacer resonar los ecos o crear dramas interiores de sonidos con sus propios recursos, ¿no será esto un don más envidiable que

el de un espíritu todo superficie, mera placa sensible apta solamente para fotografiar la realidad que nutre y engorda?

Hay un humanismo que liga a Schiller con Beethoven —glorificación del espíritu humano— que bien podría tener como símbolo grandioso de la Alemania que todos amamos, no la Prusia de los *junkers*, sino la de “la Novena Sinfonía del ilustre sordo de Bonn”.

El idioma alemán pertenece a la gran familia indoeuropea de lenguas. Esta familia lingüística se subdivide en tres grupos: 1) lenguas germánicas orientales: gótico, borgoñón y vándalo; en lengua gótica está escrito el más antiguo texto de lengua germánica: un fragmento de la traducción de la Biblia (realizada alrededor de 360 d.C.) por el Obispo Wulfila, y preservada en el *Codex Argenteus*; 2) lenguas germánicas septentrionales o escandinavas: el sueco, el danés, el noruego y el irlandés; 3) lenguas germánicas occidentales: alto alemán, bajo alemán, holandés e inglés.

En el año 500 d.C. surge una variación especial de la fonética que separa el habla del antiguo y alto alemán de Alemania central y meridional de los restantes idiomas germánicos occidentales de Alemania septentrional, Holanda e Inglaterra. Después de la traducción que hizo Lutero de la Biblia, el alto alemán se ha convertido en la lengua literaria corriente hasta en el mismo norte de Alemania. La literatura alemana suele dividirse en tres periodos, de acuerdo con las variaciones lingüísticas del alto alemán: a) literatura en antiguo alto alemán (800-1050); b) literatura en medio alto alemán (1050–1500); c) literatura en nuevo alto alemán, (1500 hasta nuestros días). Lengua hecha por monjes cristianos, por caballeros, por burgueses, por aristócratas, por intelectuales y por proletarios. Lengua que declina, como el latín, con extraordinarias posibilidades para el pensamiento, comparable al idioma griego clásico.

La traducción del libro sapiencial y hermético de los chinos, el *I Ching* (*Libro de las Mutaciones*), realizada por Richard Wilhelm antes que ninguna otra, fue hecha directamente del chino al alemán. ¿Por qué se realizó en el idioma alemán y no en tantas otras lenguas occidentales? Porque el alemán es el idioma occidental más apropiado debido a su gran *ductilidad idiagnómica*; es decir, a su facilidad para la construcción de vocablos que expresen ideas (D. J. Vogelmann). Las traducciones al inglés, al francés, al español, al italiano, debidamente cotejadas, nunca alcanzan esa facilidad para la construcción de vocablos idiomáticos, esa gran ductilidad idiagnómica que ofrece el idioma alemán. Esa misma ductilidad

y esa misma facilidad para la construcción de vocablos idiomáticos resultan un magnífico instrumento para la poesía.

El clasicismo alemán se muestra, con profunda y brillante magnificencia, lo mismo en el clasicismo de Goethe (1749–1832) que en el clasicismo de Schiller. Básteme apuntar que el *Fausto* de J. W. Goethe es el más grande drama filosófico-poético de la Europa moderna. Es el idealismo, la sincera búsqueda de la verdad y de Dios —dispuesta a pagar el precio supremo por la realización de su afán—, lo que mueve a Fausto. Más allá del anhelo de poder y de goce, Fausto siente el imperativo de concluir su pacto con el Diablo. Ha pasado por la seducción de Margarita, por el desenfreno de la noche alemana de aquellarre, ha caído en lo más bajo que puede caer el hombre; pero no ha dejado de sentir deseos de redención, ímpetu para superar la influencia de Mefistófeles. El carácter intrínsecamente noble de Fausto va adquiriendo una sublimación cada vez mayor. Su encuentro y unión con Helena de Troya —encuentro simbólico de inconfundible sabor clásico— manifiesta esa síntesis de helenismo y cristianismo, de cultura mediterránea y de cultura germánica. Euforión, hijo de Fausto y de Helena, es “la progenie perfecta de las dos grandes culturas de la humanidad”, como ha apuntado el historiador de la literatura alemana Werner P. Friederich. Ciudadano generoso, más que individualista egocéntrico, Fausto enarbola el hecho humanitario (*die sittliche Tat*). La irrigación de grandes extensiones de tierra que alimentaran a millares de semejantes se proyecta por el viejo Fausto. Viejo y ciego continúa esperando, planeando, soñando, hasta el último día. Ambicioso e insatisfecho consigo mismo en toda su trayectoria. Nunca ha querido quedarse en el gozar perezoso y materialista que propuso Mefistófeles para él. A la hora de la muerte, Fausto es arrebatado al Diablo y llevado al paraíso, en mérito a su idealismo y a sus nobles aspiraciones. Fausto buscó la perfección y erró en el camino, pero nunca dejó de perseverar: “Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen” (“Cualquiera que aspira sin desmayos no es irredimible”). Al fin del drama filosófico-poético Fausto halló la mansión de su Padre. Permítaseme ofrecer este comentario de Werner P. Friederich, que hago íntimamente mío: “Jamás se levantó un monumento tan bello a las esperanzas y las aspiraciones del hombre; y después de la Biblia, jamás se nos había ofrecido tan felizmente la reconfortante certeza de que, si bien podemos pecar y caer, bastará que perseveremos para que alcancemos nuestra meta”.¹³

Schiller (1759–1805), otro gran clásico alemán, se afana por cincelar un “alma bella”. Sus grandes dramas históricos: *Wallensteins* (1799) —trilogía en once actos—, constituye un admirable y enorme fresco histórico plasmado en verso libre, como la segunda mitad de *Don Carlos* (1787). Pero Schiller es, sobre todo, “el más grande poeta de la libertad en la literatura alemana”. Profeta de un futuro mejor; espíritu siempre noble guiado por un excelso ideal. Menos terrenal y concreto que Goethe, Schiller ensaya tragedias, baladas, ensayos estéticos y filosóficos. Su idealismo raya más alto que el de Goethe, pero el talento literario excepcional de Goethe —poemas líricos amorosos, baladas, poemas filosóficos, novelas, poemas épicos, tragedias, dramas filosóficos, sátiras, cuentos, pastorales y operetas— muestra un nombre de genio literario mayor que todos sus coterráneos.

Goethe y Schiller mantuvieron durante once años la amistad más noble y más importante de la literatura alemana. Dos hombres de letras con aspectos notoriamente distintos. Dos hombres independientes en su trayectoria literaria, pero unidos en el culto de la contención y la sublimidad de la literatura clásica. Quiero apuntar que son clásicos después de haber sido románticos, después de haber pertenecido al impetuoso movimiento literario del *Sturm und Drang*. La poesía de Goethe es una poesía natural, concreta, plástica, realista. Fluidez en la expresión de una vida fecunda, abundante en experiencias y conflictos. Método de trabajo inductivo, pero abrazo final con la idea que se esconde con la experiencia y el hecho. Schiller resulta más idealista, más abstracto, con mayor dificultad para formular sus pensamientos, pero con mayor inquietud filosófica. Anhelaba la unidad, el contacto íntimo con la naturaleza, la difícil sencillez natural de Goethe. Pobre y enfermo, Schiller no tuvo la oportunidad de viajar y de vivir tantas experiencias y tantos años como Goethe.

El clasicismo de Goethe y de Schiller, y el romanticismo, tienen su antecedente directo en el movimiento que estalla hacia 1770 y se prolonga hasta 1785. Revolución espiritual y cultural, cuyo bélico título: *Sturm und Drang*, no resulta traducible al castellano. Quiere decir, aproximadamente, “tempestad e ímpetu”. Surge como reacción contra la tiranía de la “Diosa razón”, entronizada por el Iluminismo, y coloca a la vida, en lugar de a la razón, como valor superior. No admite reglas que coarten el desarrollo de la personalidad. Importa hacer notar el carácter poético y religioso del movimiento *Sturm und Drang*. La exaltación rousseauneana del estado de naturaleza frente a la civilización y sus productos cobra nueva vigencia.

Hamann y Herder son los filósofos que marcan rumbo al movimiento. Hamann (1730–1788) emprende la cruzada del corazón contra la razón, de la religión afectiva contra la ilustración helada. Se opone a la influencia francesa y vuelve —o devuelve— la mirada alemana hacia la Biblia, Homero, Shakespeare. El movimiento nos invita a dejarnos guiar por las fuerzas del alma, por las potencias ocultas de la vida, por la capacidad totalizadora que nos hace advertir la unidad fundamental de las cosas y nos lleva a la comprensión del hombre como un todo unitario y absoluto. “La poesía es la lengua materna de la raza humana”, reza un célebre aforismo de Hamann. Prepara —tal vez sin quererlo— el panteísmo posterior al considerar la naturaleza como teofanía (revelación de Dios) y al valorizarla estéticamente.

La poesía popular se lleva los sufragios de los *Stürmer und Dränger* frente a la imitación y la observación de la regla de la *Aufklärung* (Ilustración), el irracionalismo. Frente al estilo clásico, el gótico; frente a la tragedia francesa, Shakespeare. La regla sólo puede servir de marco a la personalidad mediocre. La personalidad poderosa —el genio— desborda los cánones recibidos y establece su norma y su medida en la acción individual, única, intransferible. El campo de lo político exalta el espíritu del pueblo, la tradición, la constitución, la libertad fundamental; el precepto ético, objetivo y abstracto es derogado por el individuo de excepción.

En la naturaleza los *Stürmer und Dränger* ven un organismo en devenir continuo y perpetuo. Su ímpetu vital se adecua con ese devenir que convierten en absoluto y personifican en Fausto. Lo divino, potencia misteriosa y dionisiaca, crea y destruye constantemente formas y seres. Se admira el poder del hombre, sus fuerzas “demoniacas”, el titanismo. La dicha no es la meta. Se trata de realizar todas las posibilidades humanas, de manifestar la pulsación cósmica, de develar el “espíritu de la Tierra”. La ciudad de Estrasburgo se convierte, desde 1770, en la ciudadela de la rebeldía del *Sturm und Drang*. Mientras tanto, otro grupo literario más modesto —el *Göttinger Hainbund*— se constituye en torno de la Universidad de Gotinga y adopta, como órgano de expresión, el Almanaque de las Musas. Celebra la libertad y la fraternidad, la patria alemana y *Klopstock*, la naturaleza y la virtud. Son más líricos y más burgueses que los *Stürmer und Dränger*, pero tienen con estos últimos un inocultable parentesco y una notable similitud.

Goethe, en su paso por Estrasburgo, se encuentra con Klinger (autor de la pieza teatral *Sturm und Drang*, que da nombre al movimiento) y se convierte en jefe de los jóvenes impulsivos y tempestuosos. Schiller marca el término final del movimiento *Sturm und Drang*, con su obra de juventud *Intriga y amor*.

Werner P. Friederich apunta con lucidez y concisión la característica esencial del movimiento *Sturm und Drang*: “Contra el escepticismo francés rayano en el ateísmo, contra la elegante frivolidad de Wieland, opuesta a la seca predicación de reglas y la imitación de Gottsched, surgió ahora una vigorosa reacción germánica que reclamaba naturalidad en lugar de civilización, originalidad en lugar de imitación, religión en lugar de ironía, pasión en lugar de convención, lirismo en lugar de didactismo”.¹⁴ Los poetas rebeldes de la época aprovecharon la oportunidad de esta escuela para expresar sus sentimientos reprimidos. Durante los años críticos que siguieron a la Revolución francesa, en Alemania y en Austria pudo evitarse el derramamiento de sangre en las luchas internas gracias a los sabios gobernantes Federico II de Prusia y José II de Austria, quienes habían mejorado tanto las condiciones sociales y políticas, que en Alemania no era necesaria una revolución, de acuerdo con el modelo de la burguesía francesa.

¿Cómo son los poemas que produjeron los *Stürmer und Dränger*? Son poemas tiernamente sentimentales, patrióticos, religiosos, con acendrado amor a la naturaleza y a la tradición. ¿Quiénes integran el grupo? Friederich Maximilian Klinger (1752–1831), Friederich Jakob Michael Reinhold Lenz (1751–1792), Heinrich Leopold Wagner (1747–1779), para no mencionar sino a los principales. En el grupo de Almanaque de las Musas figuran Voie y Gotter (fundadores), Voss, los hermanos Stolberg, Miller, Bürger, Hltyü Claudius. El impulso lírico es grande, aunque los poemas resultan un tanto escasos de mérito, pero toda esta poética había de cristalizar mejor, muchísimo mejor, en el romanticismo alemán.

El romanticismo alemán, el primero en el tiempo y el más profundo de los romanticismos literarios y poéticos, es, antes que una escuela literaria, una cultura y un modo de ser. Me atrevo a decir que el romanticismo es, ciertamente, un estilo de vida, pero también una constante en el modo de ser hombre. Cabe hablar de la dimensión romántica del hombre, antes de disertar sobre el romanticismo alemán, sobre el romanticismo italiano o sobre el romanticismo francés. La actitud romántica como expresión, no de

lo eterno humano (que no existe), sino de una constante del hombre, acusa siempre insatisfacción, aspiración, afán de plenitud. Insatisfacción ante lo limitado, ante lo finito que nos sacia. Aspiración hacia el Absoluto, hacia una vida humana que por nacimiento humano no poseemos. Afán de plenitud subsistencial que pide perfección y eternidad. El romántico proyecta sobre la realidad una carga de anhelo, gusto, pensamiento y fantasía. El mundo, *su mundo* es hechura de un estado de alma, de su yo, en última instancia. Sabe que el universo es creación de Dios, pero no quiere verlo objetivamente con la “gris” y fría razón. Prefiere acentuar la primacía del sentimiento, de la intuición, de la movilidad, de lo expresivo. El grito, el gesto y el ademán le individualizan, le exhiben —cosa que importa mucho— como ejemplar único original, incanjeable, intransferible, irrepetible. Y, sin embargo, la exaltación lleva al romántico a la apología de lo humano más que a la del individuo. Fenómeno de humanización que coexiste con un ansia de ilimitación, de movimiento, de inmensidad, de desilusión, de infinitud... La insatisfacción es el impacto por el cual lo absoluto afecta la existencia. Antes de esas tendencias fundamentales, un tanto externas, que los historiadores de la literatura asignan a los románticos, está su caracterización esencial. Entre las espirales de lo infinito, el romántico pone lo finito. *Si los poemas son chispazos metafísicos del sentimiento, el romanticismo será, esencialmente, poesía.* Conformación poética de la nostalgia, de la soledad, del afán de infinito... *La belleza de los sentimientos, llevados a un grado de abstracción, constituye la poesía.* Por iluminaciones misteriosas y súbitas, los románticos incorporan los objetos y las pasiones a un ritmo de sentido espiritual. Lo escultórico, lo plástico, desaparece para dejar sitio a lo musical, a lo emotivo. La interioridad anímica —y no los objetos exteriores— es ahora lo que cuenta. El cristianismo caballeresco —honor, bravura, amor, piedad— sustituye al mesurado y limitado cuadro pagano de la vida. Por bien sentimental se cae, a veces, en los excesos de una actitud irreflexiva, rebelde, vaporosa, nebulosa. Pero sería ligero e injusto condenar en bloque todas las excelencias del romanticismo por algunos de sus pecados y peligros. No está prohibido escrutar en lo suprasensible. No es pecado anhelar reunirse con el Dios desconocido y dejarse envolver por la eternidad. No es censurable preferir lo infinito a lo finito. Hurgar en los abismos del alma e infundir vida nueva en el tuétano de la naturaleza. Los cánones de la poesía clásica no son excluidos del todo de la poesía

romántica. Lo helénico no desaparece nunca —como lo pretenden A. W. Schlegel y Tieck— del escenario romántico. Díganlo o no Hölderlin y Nietzsche, lo antiguo se funde con los nuevos ímpetus y sueños. Pero no hay ley del clasicismo que paralice la libertad del poeta romántico.

Por abrupto camino, sin herirse el pie, Novalis conduce delicadamente al hombre hacia Dios. En ese delicado y frágil templo físico se da una extraña fortaleza y una admirable energía. La noche —santuario de la interioridad y de la luz— y la muerte —gran depuradora de la vida— no podrían dejar de estar presentes en este fino poeta que acaricia contrastes y colisiones en la armonía y consonancia del universo. A la puerta del cementerio escribe este poema:

AN EINER KIRCHLOFSTÜR

Süsser Reiz der Mitternächte,

Stiller Kreis geheimer Mächte
Wollust rätselhafter Spiele,

Wir nur kennen euch

Wir nur sind am hohen Ziele,

Bald in Strom uns zu ergiessen,

Dan in Tropfen zu zerflissen

Und zu nippen auch zugleich*

Los románticos parecen destinados a pasar fugazmente por la vida. Los latidos del corazón marcan su huella. Huella dulce y suave, las más de las veces. Huella que nos deja entrever un exceso de intimidad y de ensueño. Huella que denuncia una “dolorosa y terrenal ansia de palabras” (“diesen schmerzlichen irdischen streben nach Worten”) de que nos habla Wackenroder.

El tema de la soledad está presente en la vida y en la obra de los románticos. Si los alemanes son, por lo general, ensimismados, introvertidos, es natural —casi inevitable, diríamos— que su lírica haga de la soledad un motivo poético. Soledad relativa porque está poblada de compañías: cosas, recuerdos, libros... Un delicado hermetismo interior preside toda existencia romántica. Nuestra vida —parecen decirnos— es sólo nuestra, la vivimos junto a las otras, pero con nosotros mismos.

Estamos solos con nuestra intimidad a la intemperie. Hermann Hesse, poeta neorromántico, nos lo dice profunda y exquisitamente.

IM NEBEL

Seltsam, im Nebel zu wandern.
Einsam ist jeder Busch und Stein,
Kein Baum sieth den andern,
Jeder ist allein.
Voll von Freunden war mir die welt,
Als noch mein Leben licht war,
Nun, da der Nebel fällt,
ist keiner mehr sichtbar.

Wahrlich, Keiner ist weise,

Der nicht das Dunkel kennt
Da unentrinnbar und leise
Von allen ihn trennt.

Seltsam, inn Nebel zu wandern
Leben ist Eisamsein
Kein Mensch kennt den andern,
Jeder ist allein.*

La fantasía romántica, exenta de freno y de medida, corre frenéticamente en el sueño o, mejor aún, en el ensueño. “Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt” (“el mundo se torna sueño, el sueño se torna mundo”), expresa Novalis. La disposición de ánimo (*Stimmung*) es la de participar en todo y extenderse levemente, como una fragancia, en el mundo de la naturaleza y en el mundo del sentimiento. El momento fugaz no puede satisfacer la sed de eternidad. Acaso el amor romántico, por las ruinas del pasado, no sea sino una evasión del presente en busca de lo imperecedero. Uhland quiso legarnos la quintaesencia del romanticismo al apuntar: “Ese destacarse de los espíritus universales, esa humanización de lo divino, en una palabra, ese presentimiento de lo infinito en las concepciones, es lo romántico”. La historia eleva la anécdota a categoría. “No es perecedero —escribe Novalis— nada de aquello que alguna vez ha sido tomado por la historia.” El hombre, en sus instantes de gozo, quiere la eternidad de todas las cosas; anhela, como asegura Nietzsche, una profunda eternidad:

DAS TRUNKENE LIED

Lust —tiefer noch als Herzeleid:
Weh spricht: Verth!
Doch alle Lust will Ewigkeit—,
will tiefe, tiefe Ewigkeit.*

A veces, en sus mejores momentos, el romántico siente una gran confianza en el ancho mundo de Dios. Y camina gozoso por la tierra, entre campos y montes, oyendo el alegre silbo del viento y confiando en el gozo que viene de lo alto.

Antes de hacer uno o varios poemas, los románticos tratan de transmutar la sustancia de su vida en materia poética. Todos los románticos alemanes toman la poesía como un don espléndido y gratuito que los eleva por encima de ellos mismos.

Poco después de la muerte de Sofía von Kühn, Novalis escribe una serie de poemas en prosa y en verso: *Himnos a la noche*. La imagen de la noche, principio femenino de la creación y símbolo de la unidad absoluta, lo mueve a entonar himnos grandiosos al nocturno místico, al amor y a Jesús:

¡Bajemos al seno de la tierra!
¡Huyamos del reino de la luz!
El duro choque de la amarga pena
es tu señal, ¡oh alegre partida!
De un golpe hacia los cielos y su orilla
se lanza nuestra barca estrecha y viva.

¡Alabanza a la noche eterna!
¡Alabanza al eterno sueño!
Cansados del día y de su ardor,
marchitos en larga desventura,
queremos, sin gusto por lo extraño,
a casa del Padre retornar.

Un temblor dulce y misterioso
sin término recorre nuestro ser.
Creo que en las hondas lejanías
clama un eco de nuestro dolor.
También los amados anhelantes
nos envían suspiros de nostalgia.

Bajemos hacia la dulce Novia,
hacia nuestro Jesús, el bienamado.
No temáis, sobre los amantes
se ha extendido la sombra de la noche.
Un sueño rompe los postreros lazos
y en el seno del Padre nos sumerge.

La magia sugestiva de la poesía romántica y mística de Novalis proviene de la intensidad que adquiere en él la actividad de su alma profunda. Antes que entrar en las estrechas prisiones del pensamiento discursivo y sistemático, prefirió imaginar el mundo en conformidad a los libres impulsos de su espíritu. Conocemos su historia personal, sus amores y sus debilidades. Pero su vida de poeta en cuanto poeta sigue siendo un misterio. Novalis no sólo es poeta. Es también —y en grado eminente— un pensador intuitivo, aforístico, cósmico. Esa exaltación del espíritu humano en su actividad creadora se puede aprovechar, me parece, en la integración de una filosofía cristiana. En medio de esa época miope y mezquina que le tocó vivir, en medio de ese pensamiento actual que se ha empecinado con la finitud, Novalis sigue siendo un saludable fermento. ¡Dejémoslo que crezca!

Federico Hölderlin tiene un fuerte, un vigoroso anhelo de “Ser uno con el todo, ésta es la vida de los dioses y el cielo del hombre. Ser uno con todo lo que vive, fundirse en un feliz olvido divino de sí mismo, en el todo de la Naturaleza; ésta es el vértice del pensamiento y de la felicidad, ésta es la Santa cumbre del Monte, la sede de la eterna quietud”. ¿Cómo puede uno ser feliz —me pregunto yo— fundiéndose en el todo de la naturaleza? Si me fundo con la naturaleza desaparece mi identidad personal, *mi ser en mí, mi mismidad personal*. No puede ser feliz quien olvida ser sí mismo para fundirse con un todo. Pero Hölderlin no piensa así. Busca alcanzar su ideal —romántico, helenizante— por vía cordial, poética. Más que pensar, sueña, y es consciente de ese sueño cuando escribe: “El hombre es un dios cuando sueña, un mendigo cuando piensa”. Personalmente nunca me he sentido un mendigo cuando pienso, ni tampoco un dios cuando sueño; pero sí pienso y siento que soy un *mendigo de Dios*. El influjo de Fichte y de Schelling es patente en la prosa y en los poemas *Gedankepoesie* —poesía para el espíritu— del bardo germano. También del movimiento del *Sturm und Drang*, Herder y Rousseau dejan su huella en el alma de Hölderlin. La totalidad, lo infinito, se revela y vive en el ser humano. Un alma sedienta de infinito, que hace, de esa sed, el principio de la realidad. La autolimitación del yo —apuntada por Fichte— desaparece en Hölderlin. ¿Cómo le ha sido posible dar este paso? El principio de la actividad infinita es trasladada del plano moral al plano estético. Y ya en el plano estético no encuentra límite ni obstáculo a la manifestación de su actividad emotiva. Esto lo comprendo muy bien. Lo infinito se revela en la forma del sentimiento. Un sentimiento

indefinido, vaporoso, amorfo. El mundo del arte, puro sentimiento, no puede ser subordinado a cánones establecidos por la razón. La naturaleza, las manifestaciones del arte y el propio yo, son productos absolutamente libres e indefinidos del espíritu infinito. Es preciso, en consecuencia, no tomarlos demasiado en serio y no considerarlos como cosa segura y definitiva. La ironía romántica cumple esta función de higiene espiritual.

Nadie, como él, ha tenido tanta fe en la poesía; la recibe, como bocado, con verdadera unción, como don divino. “No son los hombres quienes me lo han enseñado, sino un corazón sagrado y amante que me empujó hacia el infinito”, y ese corazón sagrado anhela que su existencia “sea sentida por los mortales”. El poeta es el medianero entre los hombres y lo sagrado. “Solo y solitario, mudo y triste estaría en las tinieblas el Padre Divino a pesar de su omnipotencia, a pesar de ser todo pensamiento, todo fuego, si no pudiera reflejarse en los humanos, si los hombres no tuvieran un corazón para acatarle.” Antes de reflejarse en los humanos, el Padre se refleja en el Hijo. La creación del hombre no era necesaria, pero se dio, como operación *ad extra*, por misterio de amor, de sobreabundante amor. Pero qué bueno que los hombres tengan un corazón para cantarle. Mientras Dios no necesita ser reconocido y amado por los mortales, sino que son los mortales los que necesitan reconocerle y amarle, por la esencial creaturalidad; la naturaleza, al ser reconocida y amada por los mortales, cobra toda su verdadera significación. El hombre, y sobre todo el poeta, se convierte en nombrador entitativo de las cosas. La flor no es auténticamente una flor mientras no sea acariciada y reproducida por la mirada humana; no hay majestad en el océano si no lo contempla el hombre.

Los poetas son los “vasos sagrados donde se conserva el vino de la vida, el espíritu de los héroes”. La disonancia entre lo bajo y lo alto se resuelve gracias a la intervención del poeta, en unidad, en armonía. En su alma se van contemplando, silenciosamente, los pensamientos del espíritu común. Diríase que el cosmos necesita a la poesía. Sin dejar de ser profundamente germano, Hölderlin saturó su ser de helenismo, de religiosidad griega. Los dioses precisan de los hombres; pero los dioses se cansan de su inmortalidad; necesitan una cosa: esa cosa es el heroísmo, la humanidad. Sí, necesitan de los mortales, porque los seres celestes no tienen conciencia de su ser. “Necesitan —sea permitido expresarse así— que alguien les revele su existencia.” ¡Pobres dioses griegos que se cansan de su inmortalidad y que necesitan de los mortales para que les revelen su existencia!

La obra escrita de Hölderlin no es muy extensa: *Himnos a los ideales de la humanidad* (1793); *La muerte de Empédocles* (1800); *Hiperión o el eremita en Grecia* (1799); *Poesías completas* (publicadas en 1897 por B. Litzmann). Pocas veces, sin embargo, un poeta ha dejado a la posteridad un legado tan valioso por su pureza, por su altura, por su entusiasmo. El pensamiento filosófico de Hölderlin nos podrá parecer infundado, arbitrario, sistemático; pero sus poemas y su concepción misma de la poesía y de la misión del poeta, en una época indigente, es realmente admirable, grandiosa. El propio poeta previó que todas esas gentes, sumidas en lo que Heidegger llama la “vida banal”, están uncidas a la triste rueda de la estulticia cotidiana. Para este tipo de hombre-borrego de nuestros días, la poesía de Hölderlin carece de valor. A esta masa oscura de pragmatistas baratos, el poeta le dirige las siguientes palabras:

Nuestra generación peregrina en eterna noche, como sumergida en el orco, ausente de todo lo divino. Están los hombres como atornillados en su propia actividad. Y en el estruendo de los talleres sólo oyen su propia voz. Como salvajes, trabajan incansablemente y con brazo duro, pero su labor queda siempre infructuosa, como la de furias.

El destino poético de Hölderlin es patente. Su único anhelo —vehemente, insoslayable, avasallador— es servir a la poesía y a los dioses, a sus dioses cósmicos. No tiene respetos humanos ni siente temores ante la dirección de su destino. Renuncia a tomar parte en el banquete de la vida. Se niega a todo compromiso profesional, a toda ocupación burguesa. Su concepto sagrado de la poesía lo hace comprometerse a ser de por vida un “guardián del fuego sagrado”. Su heroísmo se pone a prueba cuando los seres que él ama se muestran hostiles a su vocación. Está dispuesto a sufrir por su misión poética.

Los poetas debemos entrar con la cabeza cubierta hasta el mismo centro de la tempestad. Con nuestra propia mano, hemos de tomar el rayo celeste y, envueltos en nuestro canto, transmitir al pueblo ese don divino. Pues sólo nosotros tenemos el corazón puro como el de un niño y sólo nuestras manos son inocentes. El rayo celestial no nos aniquila y, aunque nos sacude de dolor divino, nuestro corazón, eternamente, permanece firme.

Se siente llamado a contemplar lo sagrado para presentarlo después a sus semejantes en tropos, en imágenes terrenales. Como elegido de la poesía, renuncia a toda felicidad mundana, disponiéndose a consumirse en el fuego celeste. “¡Sea hecha tu voluntad, oh destino!”, exclama Hölderlin con

verdadera unción. Oigámosle cantar a la *Vocación del poeta* (1801–1802, publicada en *Flora*):

Cayó sobre nosotros el genio inesperado,
el creador y divino, tan repentinamente,
que anonadado al instante nuestro sentir, y
como tocados por el rayo, temblaron nuestros huesos.

A vosotros los hechos sin fin del universo,
a vosotros los días terribles del destino,
cuando Dios, pensativo, conduce los corceles
gigantescos y locos de furia a donde quiere.

En custodia y servicio confiados a los poetas.
Solamente al Supremo, sólo a Él, nos debemos;
y es menester cantarle cada vez nuevos himnos
para que el pecho amigo lo sienta más de cerca.

Y, sin embargo, a todos vosotros los celestes,
a vosotros riberas, fuentes, bosques y cimas,
donde, por vez primera, cuando nos apresaste,
sin más, por los cabellos —prodigio inolvidable—.

¿Qué es ser poeta? El filósofo, amante de principios últimos de las estructuras ideosexistenciales, no se arredra ante esa multiforme y abigarrada colección de poemas en el transcurso de la historia. Para Hölderlin ser poeta es ser un poseído de entusiasmo báquico. Comentando a Hölderlin, Heidegger dice:

Poetas son los mortales que, cantando con serenidad al Dios del vino, sienten la huella de los dioses que han huido, permanecen en su huella y de esta suerte otean para los mortales afines el camino hacia el cambio. Pero el éter, el único don de los dioses, es su divinidad. El elemento de este éter, aquello donde mora aún la divinidad misma, es lo sagrado.¹⁵

Hölderlin —pararrayos solitario— se siente en peligro ante las fuerzas cósmicas que no conocen el límite. Expuesto a los rayos del infinito, el poeta quiere entregar al pueblo esos rayos envueltos en cantos. Sin unción, sin valentía, sin audacia, no es posible ser poeta. Hablar con los cielos es tarea peligrosa. Es preciso no temer a los relámpagos. Es necesario plantar la misión heroica ante la fatalidad. Es menester no desesperar en el anhelo de un mundo inaccesible. Del entusiasmo surgido en el hondón del alma brota la fuerza creadora. “Entonces nos sentimos —expresa Hölderlin— como si fuéramos un Dios en su elemento propio, y nuestra alegría es un canto celestial.”

Hölderlin no supo, o no quiso, ver más allá de la conformidad del ser y del acontecer, de la facticidad de la existencia, el orden salvador de la Providencia. La fatalidad —ciega, cruel— no es el último meollo del acontecer. Hay un orden salvador en el que todas las cosas cumplen su cometido. La trama de necesidades que ha regido la historia y la vida particular de cada hombre no carece de sentido. La superación del destino —entendido como lo entienden los paganos— se realiza en la gracia, en el amor.

Hölderlin —alma de fuego— buscaba una época mejor, un mundo más hermoso. ¿Quién no comparte este noble y bello anhelo? El poeta alemán encuentra a su alrededor dispersión, aislamiento, mecanización, materialismo. Alza su voz, llena de fe en su pueblo, para anunciar una nueva germanía cuya misión de niña sacerdotisa le llevara a instaurar la supremacía del pensar poético:

¡Oh corazón sagrado de los pueblos!
¡Oh patria,
silenciosa y paciente como la madre tierra,
ignorada de todos, aunque los extranjeros
te arrancan de tu seno lo mejor que ellos tienen!

[*Canto a lo alemán*, otoño de 1799]

¿Por qué resulta Hölderlin tan profundamente poeta? Porque se mece en un ritmo amplio, sonoro, primitivo, tempestuoso. Porque anda en pos de nubes eufóricas y de ritmos celestes. Porque vive en las regiones selváticas de los sueños. El mundo se hace mito, poesía pura.

FANTASÍA DE LA TARDE

Frente a su choza descansa en la sombra el labriego;
humea el fogón del humilde. Para el caminante
tañe hospitalaria la clara campana
de la tarde en la paz de la aldea

Y los marineros se acogen al puerto también
en lejanas ciudades, dichoso, se apaga el activo
rumor del mercado. Para los amigos
luce en la enramada tranquila la cena cordial

¿Que hacer? De salario y trabajo viven los mortales
Todo es alegría si alterna
descanso y esfuerzo. ¿Por qué solamente
dentro de mi pecho no duerme nunca el aguijón?...

Una primavera florece en el cielo nocturno,
florecen innúmeras rosas. Y el cielo dorado
brilla en el sosiego de la hora. ¡oh nubes
de púrpura, llevadme allá arriba!

¡Querría
que amor y pasión se fundieran en la luz y el aire!
Pero la insensata súplica espanta al hechizo
que huye. Obscurece. Y, de nuevo
estoy como siempre bajo el cielo

¡Ven, suavísimo sueño! demasiado mi pecho reclama
pues al fin, juventud, te marchas por siempre.
¡Oh tú, soñadora juventud sin calma!
la vejez llega entonces serena y apacible

Rainer Maria Rilke (1875–1926), poeta de ideas y de pensamientos profundos, continúa representando —a su modo— la gran tradición poética y lírica del romanticismo alemán. Algún crítico habla del anacronismo de Rilke por continuar una gran tradición en la época de Jacobsen, Maeterlinck, Wilde y D’Annunzio. Entendámonos, si por anacronismo entendemos el hecho de diferir de la estética —un tanto superficial— de su tiempo, Rilke resulta anacrónico. Pero si consideramos que Rilke maneja constantes históricas de la gran poética de todos los tiempos, Rilke resultará siempre actual. Después resultó ser actual por accidente. Su europeísmo de anteguerra le hizo un adelantado sobre el resto de los poetas alemanes en el conocimiento del público universal. Más que el esoterismo y la “poesía pura”, a Rilke le interesaba una visión total del mundo y de la vida. Le tenía sin cuidado el descrédito del idealismo germano llevado a sus límites. Le inquietaban las cuestiones estéticas y, sobre todo, vitales. No pudo estar de acuerdo —tampoco nosotros lo estamos— con la proclamación de la muerte de la belleza, aunque los tonos fuesen varios. Nunca creyó —y tuvo razón— que lo artístico fuese un mero artificio.

Rainer Maria Rilke es un poeta de la periferia alemana. Nació en Praga, cuando Checoslovaquia formaba parte del Imperio austro-húngaro. Como Kafka, Rilke no se sentía ni austriaco ni checo. Pero mientras Franz Kafka —judío que no participaba de las creencias judías— se siente extranjero de habla materna alemana en todas partes, Rainer Maria Rilke se siente profundamente alemán por el idioma y por la raza. Alemán universal, diría yo, como todo auténtico alemán que sea conocedor profundo de su tradición. Por algo existe el dicho: “Ser sólo alemán es ser antialemán”

(“Nur Deutsch sein, ist un-deutsch sein”). Germano abierto a las influencias del este europeo y a las influencias latinas. Pero germano fiel al espíritu de rigor y de sistema, a la búsqueda de una cosmovisión total, sistemática y monumental. Ahí están, para demostrarlo, sus *Elegías de Duino* y sus *Sonetos a Orfeo*. Media una buena diferencia entre el subjetivismo de los primeros poemas y del *Libro de horas*, por una parte, y las *Elegías de Duino* o los *Sonetos a Orfeo*, por la otra. El introvertido, un tanto angustiado, de los años juveniles encuentra claridad y reposo al meditar hondamente sobre la caducidad, el mundo y la muerte.

Definitivamente Rilke no es un poeta de las reglas y las academias. Tampoco un aeda homérico. La poesía se carga, en su poética, de nuevos lenguajes y de nuevas significaciones. Los contenidos y las significaciones se revisten de belleza con la creación de la poética rilkeana. Esa “poesía intelectual” de Dante y de Goethe no deja de ser poesía por el hecho de ser intelectual. Lo mismo pasa en Rilke. No se trata de un esteticismo puro. Las ideas sobre el tiempo, la muerte, la inmortalidad y lo divino no están, en Rilke, revestidas de cáscara poética, sino que están concebidas, desde su origen, como poéticas. Las *Elegías de Duino* versan sobre la esencia y el sentido de la vida humana, pero de la vida humana personalizada. Hay una reflexión concentrada sobre la propia dispersión, disgregación de la mismidad personal. Hay también un anhelo y esfuerzo agónico por recuperar la identidad escindida por el enajenamiento, que por llegar a tanta simpatía o empatía con las cosas y con los hombres llega a causar subpersonalidades divergentes, dolorosas. Todo le distraía y no rehusaba ningún problema de lo demás. Lo dice en una carta (26 de junio de 1914) a Lou Andreas-Salomé: “Me encuentro también tan fatalmente orientado hacia lo exterior... Por eso me distrae todo y yo no rehusa nada. Mis sentidos se pasan al partido de todo cuanto me molesta, sin consultarme. Si hay un ruido me abandono y soy ese ruido”.

Pero nunca perdió del todo la esperanza de la unidad real y maciza que había perdido:

... con las cosas esparcidas
se vislumbra algo serio y real.

Un constante ordenamiento y desmoronamiento de lo ordenado, una falta de contorno nítido de nuestra sensación. Un sentimiento de desilusión

y de dispersión presiden las *Elegías*. Vayan, como ejemplos, las elegidas por el traductor y prologuista de la versión al español, tanto de las *Elegías de Duino* como de los *Sonetos a Orfeo*, José Vicente Álvarez; esto es, las *Elegías Segunda, Cuarta, Quinta, Séptima y Octava*:

SEGUNDA ELEGÍA

... para nosotros sentir es diluarnos.
¡Ay! Nos exhalamos y nos disipamos
y de brasa en brasa damos un perfume cada vez más débil.
.....
como de la hierba temprana el rocío,
trasciende lo nuestro de nosotros, como
de un manjar caliente trasciende el calor
.....
Tan sólo nosotros pasamos delante de todas las cosas como aire furtivo
.....
Mirad: me acontece que entre sí mis manos
se saben o en ellas mi rostro gastado se halaga,
y así, soy un tanto consciente de mí.
Mas, ¿quién osaría ser por esto sólo?

CUARTA ELEGÍA

Pero no conocemos el contorno
de nuestra sensación; únicamente
sabemos qué lo forma desde fuera.

QUINTA ELEGÍA

... Los errantes, esos un poco
más fugitivos que nosotros todavía?

SÉPTIMA ELEGÍA

Porque también lo más próximo está lejos para el hombre

OCTAVA ELEGÍA

Y nosotros los hombres: dondequiera
y en todo tiempo espectadores somos
a todo atentos, pero nunca al raso.
Abrumados por él, lo ordenamos
y se nos desmorona. Nuevamente
lo ordenamos y, al fin, nosotros mismos
también nos despeñamos

La superioridad del idioma alemán para expresar ideas abstractas fue bien aprovechada por Rilke en sus *Elegías*, y no creo que se pueda decir que éstas “tienen algo de la fuerza de los dos idiomas” (alemán y francés), como pretende el comentarista inglés J. M. Cohen.¹⁶ Los poemas se escriben y se piensan en una sola lengua. Y la lengua materna de Rilke es la lengua alemana. No niego la influencia de los simbolistas franceses sobre Rilke, pero antes de esa influencia hay otras más profundas: Goethe, Hölderlin y Heine.

El tema de la muerte adquiere en Rilke un singular relieve poético. Ya en un pasaje de los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*, en los cuales descubrió la última enfermedad de su abuelo, nos había dejado dicho: “Cada quien lleva dentro de sí su propia muerte”. Dicho de otra manera, el hombre —cada hombre— es paridor de la muerte. El poeta llega finalmente a la aceptación de la muerte como tránsito de la verdadera realidad:

Doch als du gingst, da brach in diese Bühne
ein Streifen Wirklichkeit durch jeden Spalt,
durch den du hingest: Grün wirklicher Grüne,
wirklicher Sonnenschein, wirklicher Wald.*¹⁷

Esta hermosa y profunda recreación de la realidad verdadera y final, que surge como rayo de sol coloreado de verde, nos trae una inmensa esperanza. Esperanza de que no todo acaba con la muerte; la esperanza de la verdadera vida; la espera esperanzada que penetra y funda nuestra vida. Enorme creatividad de Rilke por aquellos diez años (1912–1922) en que gestaba las *Elegías de Duino*. ¿Qué es lo que, en definitiva, buscaba Rilke? Buscaba “la transformación de lo visible en invisible”. Eso era la poesía. Recreación de la belleza por la interpenetración de la vida y la muerte. Hay en el poeta germano un tránsito del dolor y del luto a la alabanza y el júbilo:

Dasz ich dereinst, an dem Ausgang der grimmigen Einsicht, Jebel und Ruhm aufsinge
zustimmenden Engeln.*¹⁸

La realidad y el sueño, la vida y la muerte son lo mismo en la *Doble esfera*. Más allá de la Ciudad del Dolor, se yergue la visión alegórica de una verdadera vida en que todo estará gozosamente bien:

Heil dem Geist, der uns verbinden mag;
denn wir leben wahrhaft in Figuren.

Und mit Kleinen Schritten gelm die Uhren
neben unserm eigentlichen Tag.

Ohne unsern wahren Platz zu kennen,
handeln wir aus wirklichen Bezug. ^{***19}

La experiencia de la caducidad es sentida muy a lo vivo por Rilke. Pero ese vivo, doloroso sentimiento de la caducidad va acompañado de una íntima convicción: *haber sido terrestre no parece revocable*.

La fugacidad resulta impotente para tornar todo en fugacidad. Dejar de ser fugaz, haber sido pero no seguir siendo terrestre, es algo contra lo cual nada puede la fugacidad. Esto es lo que me hace advertir Rilke con su *poesía filosófica*. Y digo poesía filosófica por los últimos y más significativos problemas de la existencia humana, que son filosóficos, pero que Rilke maneja a la manera del poeta: a golpes de intuición. En los sonetos de Rilke el tema filosófico dicta el ritmo y la extensión de las estrofas; algunos endecasílabos, metros breves o largos, a veces variables dentro de un mismo poema. Dejemos el estudio del metro endecasílabo en los sonetos, y el mérito estructural de los mismos, no siempre perfectos en el rigor de su brevedad y de su forma, y volvamos a lo que más nos interesa: la temática y la problemática filosófica rilkeana nimbada de poesía. La figura de Orfeo preside la última poesía de Rilke. ¿Por qué recurrir a esta figura mítica? Orfeo no puede rescatar a su perdida y amada Eurídice. ¿Qué hacer? Seguir en la tierra como símbolo del canto y de la transformación:

Errichtet keinen Denkstein. Laszt die Rose
nur jedes Jahr zu seinen Gunsten Blühm.
Dem Orpheus ists. Seine Metamorphose
in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühn
Um andre Namen. Ein für alle Male
ist Orpheus, wenn es singt. Er kommt and geht.
Ists nicht schon viel, wenn er die Rosenschale
um ein para Tage manchmal übersteht?

O wie er schwinden musz, dasz ihrs begrifft! ^{***20}

Como Rilke, Orfeo está disperso en muchos entes, canta en todos ellos, viene y va, y al final tiene que desaparecer. Mientras Valéry —traducido por Rilke a la lengua alemana— no razona, o razona poco, porque le importan sólo las repercusiones sentimentales de un clima psicológico a

otro; Rainer Maria Rilke razona —y razona profundamente— poéticamente. Rilke no sigue ningún hermetismo mallarmeano. Ningún impresionismo sutil. Los poemas de Valéry, técnicamente muy elaborados, resultan insustanciales en comparación con los poemas de Rilke. El agudo crítico literario J. M. Cohen, inglés por nacionalidad y cultura, pero inglés universal, advierte agudamente:

George, Rilke y Valéry dieron nueva vida a la poesía simbolista, ampliaron el campo de sus temas y llevaron su influencia más allá de las fronteras del mundo de habla francesa. *Rilke, sin duda el más grande de los tres*, fue traducido durante su vida, algunas veces con su ayuda, a varios idiomas, y su influencia se extendió por todos los campos de la poesía europea.²¹

Concuerdo plenamente con J. M. Cohen y añado, por mi cuenta, que Rainer Maria Rilke no es tan sólo un magnífico poeta alemán, sino que es uno de los más grandes poetas de todos los tiempos.

Rilke es el poeta del desamparo ontológico y del afán de plenitud subsistencial. Las esperanzas y los nuevos signos de los tiempos están contenidos en muchos de sus poemas. Una implacable disciplina le hace cuestionarse la esencia del hombre. Al inquirir, penosamente, poetiza. La esencia universal humana y el hombre singular son objeto de su poesía. Este poeta del hombre arroja poéticamente luz a la hermenéutica humana. Quiere esclarecer su propio ser, y esclarece nuestro ser y el ser de nuestro tiempo en alguna medida. No siempre ocurrió, en Rilke, esta profundidad poética. En la etapa de las *Elegías de Duino* y de los *Sonetos de Orfeo* —etapa tardía— encontramos al mejor Rilke. Antes, en el *Libro de las horas*, se complacía en un semijuego con las formas de piedad que no vivía en serio. En su obra *Malte Laurids Brigge* (1904–1910) decide romper con el mundo inauténtico finisecular. Ahí están los interrogantes de nuestro tiempo plasmados en vivencias dolorosas, individuales, subjetivas, del héroe. El interés psicológico y hasta patológico refleja en alguna manera el psiquismo del poeta.

Rilke no es un poeta lírico a la usanza. Su lírica es una lírica del pensamiento (*Gedankenlyrik*) en su sentido más prístino. No es que trate de filosofar, es que su pensar mismo está configurado en forma poética. La poesía es también, en su caso, un modo del pensamiento. El mundo poético gira en torno al hombre y a las cosas. No le interesa el mundo animal, el mundo vegetal, el paisaje; le interesa el interior del hombre, la intimidad más recóndita. Sólo España logra impresionarlo en su paisaje, cuando la

visita en 1913. El lenguaje de Rilke es sobrio, casi pobre, pero claro y preciso, con relumbres poéticos. Economía verbal, palabras preferidas: íntimo, puro, alabanza, obedecer, realizar, usar, celebrar... No produce regodeo inmediato a los ojos. Los adjetivos, las formas verbales, tienen primacía sobre los sustantivos. Algo —no del todo claro— está deviniendo. Heidegger, confesó alguna vez, intentó desplegar lógicamente lo que Rilke había expresado en forma poética. El hecho de la muerte, como amenaza cierta y delimitante, le angustia a Rilke. Problema dominante que maneja poéticamente. El hombre fracasa en todo lo esencial y el progreso resulta una mera creencia: “Mantengámonos entre los dientes para la transformación, para que ella nos capte por completo en su cabeza contempladora” (G. 77).

En la juventud, Rilke fue un entusiasta de la vida. Más tarde, se contagia un tanto del panteísmo de la vida según el *Sturm und Drang* y cierto sector del romanticismo. Empieza la nostalgia de vida no colmada, la hipersensibilidad de la forma:

La vida es grande,
salvaje, como los ríos hirvientes de espumas,
salvaje como la tempestad que azota los árboles.

[I, 251]

El río de la vida —río violento y poderoso— lo conduce. Pero advierte algo peligroso, de lo cual quisiera protegerse. Esa su vida profunda y sonora corre entre más anchas orillas:

Y ahora en mi interior se rompe sobre mí, y yo,
yo empiezo a sospechar que la vida amenaza

[I, 388]

La vida grande y peligrosa, la existencia indigente y aspirante a la plenitud vital, deja de ser dulce y se ofrece al poeta como triste, como desamparada y solitaria. Nostalgia de la “vida no vivida”, de la vida amplia y realizada. Estamos en la totalidad de cuanto hay, en lo que denomino la *habencia*:

La vida es sólo una parte... ¿De qué?
La vida es sólo un sonido... ¿En dónde?

[II, 164]

En esa urdimbre omnienglobante de la totalidad de cuanto hay, el poeta se expresa:

Soy una cuerda
tendida sobre anchas,
rumorosas resonancias

[II, 55]

El poeta se pregunta ¿quién vive la vida de todas las cosas?: “¿*La vives tú, Dios, la vida?*”

Las angustias de la infancia, la irrupción de la zozobra en *Malte Laurids Brigge* es tan grande, tan temible, que no puede ser resistida por el hombre. Pero no podemos huir de lo que no es extraño a nosotros. Esa angustia y esa zozobra pertenecen a la vida. La distracción es desnaturalización. Las ciudades demasiado grandes sólo son un pequeño tiempo que no se detiene:

Pues, Señor, las grandes ciudades están
perdidas y disueltas...
y su pequeño tiempo pasa

[II, 275]

El abismo oscuro e inalcanzable de la intimidad humana, del alma del hombre, la expresa Rilke en una imagen minera que es muy de su agrado. En el poema “Orfeo, Eurídice, Hermes” se apunta esta afortunada imagen:

Ésta era la mina maravillosa de las almas,
iban, cual silencioso filón argentífero,
como venas a través de su oscuridad

[III, 99]

Imágenes semejantes aparecen a lo largo de su obra. Diríase que el poeta ama la oscuridad de la noche como causa fontal que le une al Creador:

Amo las horas oscuras de mi esencia
en las cuales se ahondan mis sentidos

[II, 180]

Precisamente porque esa oscuridad es originariedad para el ser humano, sustentación, apoyo o raíz, el poeta Rilke expresa:

Tú, oscuridad, de la que yo desciendo,
te amo más que a la llama

[II, 180]

Rilke cree en las noches, cree que Dios es oscuro, al menos en esta vida, porque Él es el *único que vela sin lámpara, y no tiene miedo*.

El dolor es digno de exaltación y hasta merecedor de alegría:

¿No es acaso el dolor semejante a la reja del arado,
que tan pronto como alcanza una nueva capa se ahínca segura;
no es acaso bueno el dolor?

[G, 229]

¿De dónde proviene esa seguridad totalmente nueva que nos muestra Rilke? No encuentro otra respuesta que su abandono completo al destino:

Lo que a nosotros finalmente nos cobija
es nuestro estar indefensos y proyectados
hacia lo abierto

La idea de sobreponerse frente a las amenazas y los riesgos de esta vida muestra la grandeza de la vida misma y de la vida del poeta. En uno de los *Sonetos a Orfeo*, Rilke manifiesta su ánimo, que sobrepasa todos los inviernos de la vida:

Pues entre los inviernos hay un invierno tan largo
que, si lo superas, tu corazón permanecerá incólume

[III, 356]

Hay una interpretación metafísica y existencial sobre el artista y las cosas, un conocimiento del mundo trasmutado en poesía, que rara vez encontramos en la historia de la literatura universal. Representaciones plásticas bien logradas, parquedad en procedimientos poéticos, símbolos hermenéuticos de la vida humana alternan en Rilke con su profundidad acostumbrada.

Desamparo ontológico y afán de plenitud subsistencial se entretejen en la poética de Rilke. Hay angustia, pero priva la esperanza con implacable disciplina, bucea en su mundo interior y extrae lo que puede ser en realidad el hombre singular, según su esencia universal. Se ha dicho —y con razón— que Rilke es el poeta del hombre. Acaso por eso me interesa tanto. Pero añadido que se trata del hombre cabal, con su máxima dimensión trascendente. No es simplemente un poeta que explora los nuevos contenidos de nuestra época, sino “el poeta de nuestro tiempo”, como ha merecido ser llamado.

Como Friedrich Nietzsche, Rainer Maria Rilke le otorga un profundo *sí* a la vida. Y quien le da un *sí* a la vida, le da un *sí* a quien hace que haya vida. Sabiéndolo o sin saber. Nietzsche parece no saberlo. Rilke lo sabe. Por eso ese asentimiento a la vida es más entrañable, más cabal, más teleológico. De modo inequívoco y explícito nos dice: “Magnífico es estar aquí”.²² Ciertamente no es muy clara la dimensión trascendente en Rainer Maria Rilke. A veces nos da la impresión de conformarse con el sentido de la tierra, con esa tierra que tiene un corazón de oro, al decir de Nietzsche. Rilke lo dice a su manera:

Tierra, oh tú, amada tierra, yo lo quiero...
Sin nombre estoy resuelto a reintegrarme en ti

[III, 301]

Busca en su corazón una señal de que los vientos se cambian. Y encuentra que existe en esos vientos —rumbos hacia lo alto— una esperanza incomparable:

Quien en lo más íntimo comprende, ese asciende,
y arriba está el final de su escala
arimada con seguridad a lo concorde.

[*Gedichte*, 617]

Hay aquí como un sentimiento de armonía final. Todo le es querido al poeta. Lo malo es una deficiencia de realidad, una privación de vida:

Tan sólo el no existir en parte alguna es pernicioso,
todo ser es adecuado

[*Gedichte*, 294]

La plena afirmación de la vida remata en una hermosura que está más allá de la miseria humana.

La literatura alemana actual ha superado la atmósfera poética de un Stefan George, quien seguirá siendo un gran poeta alemán, y de su círculo, que era una especie de comunidad religiosa, con el poeta como sacerdote de las letras y hasta con misión directiva sobre el país y sobre la creación poética. Diríase que la poesía era, entonces, como una sagrada “ceremonia” dirigida “a la minoría, siempre”. Eugenio D’Ors, en España, y Alfonso Reyes, en México celebran una y otra vez la grandeza del poeta Goethe. La literatura alemana contemporánea, tan rica en vertientes, nunca abandona la

poesía. Renueva o recrea viejas formas literarias, como el aforismo, el diario, la sátira, la polémica, el cuento, la novela. Gottfried Benn, médico berlinés y poeta expresionista, manifiesta un sentimiento de amarga ternura y de piedad hacia la frágil naturaleza humana. Fustiga la impiedad del hombre para con el hombre. Pero hay vacío alrededor del yo que se afirma una y otra vez:

SÓLO DOS COSAS

Por tantas formas pasado.
Por el Yo, el Nosotros y el Tú,
mas todo ha sido experimentado
a través de la eterna pregunta ¿para qué?
Es una pregunta de niños,
más tarde se te hizo consciente,
sólo hay esto: soporta
—si sentido, si manía, si leyenda—

tu mandamiento lejano: debes tú.

Si rosas, si nieves, si mares,
cuanto floreció, marchitó,
sólo hay dos cosas: el vacío
y el señalado Yo.

La poesía es refugio del vacío entre un mundo indiferente y un yo que se afirma en la palabra. La vida que se sabe a sí misma es, cuando se muestra, el “mundo de la expresión”; en este mundo se reconcilian el mundo y el yo, que al final de cuentas no permanece tan solo como parece:

UNA PALABRA

Palabra, frase —de cifras ascienden
reconocida vida, sentido abrupto,
el sol se detiene, las esferas callan
y todo gira en torno a ella.

Una palabra —un brillo, un vuelo, un fuego,
una arrojada llama, una estela estelar—
y otra vez la oscuridad, monstruosa,
en el vacío espacio junto al mundo y al Yo.

Quiero terminar esta excursión filosófica por los territorios de la poesía alemana con la idea, siempre presente en todo el mundo culto, de la *Weltliteratur*, o literatura universal, por la que se preocupó intensa y

entusiasmadamente el genio de Goethe. Esta *Weltliteratur* se ha dado y se sigue dando por encima de las modas, en medio de una tradición perdurable, vigorosamente renovada.

No borréis ninguna estela. Dejad sólo la rosa / florecer cada año para gloria suya. / Porque es Orfeo. Su metamorfosis / está en ésta y en aquélla. No nos afanemos mucho en buscarle / otros nombres. Una vez por todas / es Orfeo que canta. Viene y va. / ¿No es ya demasiado si el vaso de rosas / a veces unos días sobrevive? // ¡Oh! ¿Cómo no comprender que le es preciso desaparecer? [Soneto V, trad. E. M. S. D.]

Gloria al Espíritu, que unimos puede; / porque verdaderamente no vivimos más que de imágenes. / Y con medidos pasos recorren los relojes su camino / a la vera de nuestro día verdadero. // Sin que conozcamos nuestro lugar efectivo, / una real amistad inspira nuestros actos. [Trad. E. M. S. Danero.]

Federico Ferro Gay, *Breve historia de la literatura italiana*, Porrúa, México, 1990, p. 119.

José Vasconcelos, *Historia del pensamiento filosófico*, Ediciones de la Universidad Nacional de México, 1937, p. 256.

Ibid., p. 14.

Antología de poetas franceses, selección, prólogo y traducción de Luis Guarner, Editorial Fama, Barcelona, 1958, p. 25.

Ibid., p. 138.

Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, 2a. ed., Editorial Losada, Buenos Aires, 1957, p. 21.

Hay una buena traducción castellana por el culto abogado y poeta de Guadalajara, Alfonso Gutiérrez Hermosillo, que me permito ofrecer a los lectores.

Alfonso Reyes, “Culto a Mallarmé”, *Obras completas*, tomo XXV, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, p. 160.

Paul Valéry, “A propósito de *El cementerio marino*”, traducción de Alfonso Gutiérrez Hermosillo, *Etcétera*, Guadalajara, p. 12.

Altísimo, omnipotente, buen Señor, / tuya es la alabanza, la gloria y el honor / y toda la bendición: // A ti solo, Altísimo, convienen / y ningún hombre es digno / de recordarte. // Alabado seas, mi Señor, con todas tus criaturas, / especialmente por el señor hermano sol, / el cual nos ilumina y da calor; // Y él es bello y radiante / con gran esplendor: / y de ti, Altísimo, es la significación. // Alabado seas, mi Señor, por la hermana luna y las estrellas; / tú las formaste en el cielo / claras, preciosas y bellas. // Alabado seas, mi Señor, por el hermoso viento / y por el aire y las nubes, el sereno y todo tiempo, / por el cual a tus criaturas das sustento. //...// Alabado seas, mi Señor, por el hermoso fuego, / con el cual iluminas la noche; / él es bello y alegre, robusto y fuerte. // Alabado seas, mi Señor, por la señora nuestra madre tierra / la cual nos sustenta y gobierna y produce frutos diversos / con alegres flores y hierbas.

Alabado seas, mi Señor, / por la hermana nuestra muerte corporal / de la cual ningún hombre viviente puede escapar. / Ay de aquellos que mueren en pecado mortal. // Bienaventurados aquellos que se encuentren en tu santísima voluntad / que la muerte propicia no les hará mal. / Alabad y bendecid a mi Señor, / y agradecedle y servidle con gran humildad.

Pero, tú, solitaria, eterna peregrina / Que eres pensativa, acaso entiendas, / Esta vida terrenal, / Nuestro padecer y suspirar; / Qué sea este morir, este supremo / palidecer del semblante, / Y perecer en la tierra y desfallecer / Para toda amante compañía. / Y tú ciertamente entiendes / El porqué de las cosas y el fruto / De la mañana, de la tarde, / Del silente e infinito andar del tiempo...

Siempre me fue querida esta yerma colina, / y este seto que por tan grande parte / impide la vista del lejano horizonte. / Pero, sentado y mirando, fijo en mi pensamiento / ilimitados espacios más allá de aquél, / sobrehumanos silencios y profundísima quietud / de los que el corazón no siente miedo. / Y como oigo susurrar el viento / entre las plantas, voy comparando / a esta voz el silencio infinito / y

acuden a mi memoria la eternidad / y las muertas estaciones y la presente viva y el son de ella. Y así mi pensamiento / se anega en esta inmensidad, y es dulce / para mí naufragar en este mar.

La mocita viene allá del campo, / al tramontar el sol, / con su manojo de hierba y en la mano / un ramillete de rosas y violetas, / con las que, según su costumbre, / se prepara a embellecer / mañana, en el día de fiesta, el pecho y los cabellos. / Se sienta con las vecinas / en el peldaño a hilar la viejecita, / con la cara vuelta hacia el crepúsculo; / y está hablando de su juventud / cuando en los días festivos se adornaba / y todavía saludable y ágil / solía la noche danzar entre aquellos / que tuvo de compañeros en la edad más bella. / Todo el aire se oscurece, / ya viene la noche, y regresan las sombras, / desde las colinas y los techos, / al blanquear de la reciente luna. / Ahora el repique da la señal / de la fiesta que llega; / y se diría que a ese son / el corazón recobra vida. / Los niños gritando / en tropel por la plazuela / brincando por todos lados, / hacen un alegre ruido: / mientras regresa a su pobre mesa, / silbando, el campesino, / y entre sí piensa en el día del descanso.

¡Oh amor de la pobreza / Reino de tranquilidad / La pobreza es camino seguro, / No encierra ni riña ni rencor; / No tiene miedo a los ladrones / Ni a ninguna tempestad. / La pobreza muere en paz, / No hace ningún testamento: / Deja al mundo igual que antes / Y a la gente en concordia. / No tiene juez, ni notario, / No necesita de los poderosos, / Se ríe del hombre avaro / Que vive en ansiedad constante.

Amor, divino fuego / Amor, risa y juego / Amor no te des poco a poco, / porque eres inmensamente rico... / Amor dulce y suave; / eres, amor, la llave del cielo; / llevas la nave a su puerto / Y la defiendes de la tempestad. / Amor puro y limpio / amor sabio y alegre, / amor alto y profundo / al corazón que se ha entregado...

Ibid., p. 84.

Rainer Maria Rilke, *Briefe aus den Jahren*, 1906–1907, III, 289.

Ibid., pp. 76 y 77.

Le Flacon // Hay fuertes perfumes para los que toda materia / es porosa. Se diría que penetran el vidrio.

A la puerta del cementerio // Dulzura y suavidad de medianoche, / círculos silenciosos de secretos, / fuerzas y gozos de escondidos juegos // es lo que conocemos de vosotros. // Y sólo el fin supremo conseguimos // para gozarnos luego en la corriente // y después, gota a gota, evaporarnos, // y poder saborearlo todo a sorbos.

Vivo del ensueño de una sombra en el agua / sombra de ramas verdes, de casas / ya entrevesadas, y luego nubes: y tiembla / todo: la arista blanca de un muro / en el límpido cielo azul, una cuerda / que la atraviesa, un farol y el tronco / negro de un árbol, cortado a medias / por una hoja amarilla / de papel que flota... / Sombra en las aguas —ciudad líquida... / luminoso temblor, vastedad / el cielo claro, verde verde verde / de hojas / todo parece que pasa y se queda / y vive y no lo sabe, / no lo sabe el agua, no lo saben los árboles, / no lo sabe el cielo, ni las casas... Sólo / un pobre hombre lo sabe, que va / a lo largo de la orilla triste / del canal.

A la noche // Desde tu matriz / yo subo sin memoria / y lloro. / Caminan los ángeles, mudos / conmigo; las cosas no tienen aliento; / todo se transforma en piedra, / silencio de cielos sepultados. / Tu primer hombre / no conoce mi dolor.

... casi / compadeciendo al niño ajeno, envía al cielo / un perfume dulcísimo / que consuela el desierto...

Luna naciente, exigua en el cielo como / la ceja de una jovencita / y la médula de la caña nueva / así que la más leve rama te esconde / y el ojo mío si te pierde apenas, / te encuentra, por el sueño que lo empaña, / Luna, el río que al valle descende / sin palabra herboso, también te vio; / y por toda brizna de yerba te sonríe, / sólo a ti sola. // Un halcón choca contra el color de perla: / el cielo se desgarras como un velo. / ¡Oh escalofrío sobre los taciturnos mares, / oh brisa, indicio del súbito nimbo! / ¡Oh sangre mía, como los mares del verano! / La fuerza ata las raíces: / está bajo tierra, oculta e inmensa. / La piedra brilla más allá de toda inercia.

Ibid., p. 86.

Martín Heidegger, *Sendas perdidas, ¿para qué ser poeta?*, Editorial Losada, Buenos Aires, pp. 226-227.

Antonio Caso, *México*, Imprenta Universitaria de la Universidad Nacional de México, 1943, p. 28.

Werner P. Friederich, *Historia de la literatura alemana*, Editorial Hermes, México, 1973, p. 122.

Ibid., p. 16.

Sin embargo, cuando te marchaste, en este escenario / irrumpió una onda de realidad, de verdad, / por la fisura que te dejó escapar: verde, de verdadero verdor / verde bosque, del sol rayo verdadero. [Trad. E. M. S. Danero.]

Antología de poetas franceses, Editorial Fama, Barcelona, 1958, p. 110.

Que un día, superada la terrible intuición / mi canto de júbilo y de gloria se eleve hacia los ángeles unánimes. [Trad. J. J. D.]

En la niebla // ¡Extraño caminar en la niebla! / solo está cada arbusto y piedra, / ningún árbol ve al otro / cada uno está solo. / Lleno de alegría era para mí el mundo, / cuando aún mi vida era feliz; / ahora que la niebla cae, / ya nada es visible. // Verdaderamente no es sabio / el que la obscuridad no conoce, / la cual inevitable e imperceptible / de todo lo separa. // ¡Extraño, caminar en la niebla! / vivir, es ser soledad; / ningún hombre conoce al otro: / cada uno está solo.

El canto de embriaguez // El gozo es más profundo que la pena, / el dolor dice: ¡Pasa! / pero todo gozo reclama eternidad / reclama una profunda eternidad.

Ibid., p. 73.

Ibid., p. 75.

J. M. Cohen, *Poesía de nuestro tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1963, p. 62 (Breviarios).

Ibid., p. 71.

4. POESÍA ESPAÑOLA

Ocho siglos de poesía en lengua española no resultan fáciles para valorar y reducir a constantes históricas poéticas. Nuestra heredad está permeada de sangre ardiente, de virilidad intensa; pero también de fino poetizar, de fluir melancólico y de portentosa naturaleza; de amor y de belleza. Dámaso Alonso lo ha dicho en una poesía que señala los puntos más altos de la poética hispánica:

NUESTRA HEREDAD

Juan de la Cruz prurito de Dios siente,
furia estética a Góngora agiganta,
Lope chorrea vida y vida canta:
tres frenesís de nuestra sangre ardiente

Quevedo prensa pensamiento hirviente;
Calderón en sistema lo atiranta;
León, herido, al cielo se levanta;
Juan Ruiz, ¡qué cráter de hombridad bullente!

Teresa, es pueblo y habla como un oro;
Garcilaso, un fluir melancolía;
Cervantes, toda la naturaleza

Hermanos en mi lengua, qué tesoro
nuestra heredad —oh amor, oh poesía—,
esta lengua que hablamos —oh belleza—.

Dentro de la literatura española, tan pródiga en genios y en ingenios, la poesía —epíca, lírica y dramática— ocupa un lugar de privilegio. Los españoles han sabido expresar, con su genio peculiar, los grandes sucesos, las contemplaciones que impresionan, los sentimientos más íntimos y las ideas y pasiones de personajes creados por diversos autores. La lírica española cuenta con fases históricas, varias y ricas, que van del periodo medieval, pasan por el periodo renacentista, el periodo barroco, el siglo XVIII, el siglo XIX, el siglo XX, hasta llegar a la poesía contemporánea. Ocho siglos de poesía española son muchos siglos para valorizar y destacar, al menos en sus grandes cimas. Puede decirse, sin ninguna hipérbole, que la

literatura española es parangonable a las más grandes literaturas de todos los tiempos: griega, latina, italiana, inglesa, alemana... Y en algunos casos, Siglos de Oro de la literatura española y la poesía contemporánea superan al resto por su asombroso número de genios y no solamente de ingenios.

En el magistral prólogo a su *Antología de poetas líricos castellanos*, don Marcelino Menéndez y Pelayo asevera con razón: “Nada más raro que la belleza, y entre todas las maneras de la hermosura quizá la más rara y exquisita y la que con más fugaces apariciones recrea la mente de los humanos es la belleza lírica”. Con criterio puramente estético, don Marcelino selecciona los mejores poemas en habla castellana hasta el tiempo en que le tocó vivir. No ha querido hacer una antología con criterio de biblioteca, donde el elemento histórico predomina, y donde todas las formas de arte, aun las más viciosas, amaneradas, corrompidas y decadentes tienen derecho a dar muestra de sí, por el sólo hecho de haber existido. No es nuestro propósito hacer otra antología de la poesía española y de la poesía hispanoamericana, sino destacar rasgos característicos esenciales, bellezas singulares, estilos egregios. España e Italia no sufrieron la influencia de la poesía francesa, porque tuvieron ejemplos, en el siglo XVIII y en sus propios países, que valían más que aquellos oscuros y medianos líricos como Malherbe, Racan o Juan Bautista Rousseau. El fervor romántico de la poesía alemana tampoco tuvo mayor influencia en el romanticismo español. La literatura española, y singularmente la poesía, presentan un asombroso ímpetu vital, persistencia de algunos mitos, fuerte influjo de lo popular. Profundidad —comparable a la griega y a la alemana— en el tratamiento de los temas fundamentales. Pero la Edad Media, los Siglos de Oro y los tiempos modernos presentan prácticamente todas las escuelas y todos los temas tratados a la manera hispánica.

Las antologías poéticas de don Marcelino Menéndez y Pelayo y de Juan Valera pueden orientar a los amantes de la gran poesía española hasta el siglo XIX. Más allá no llegan, porque no les tocó conocer la revolución literaria comúnmente conocida como modernismo. El modernismo nació como una reacción contra la literatura realista y naturalista del siglo XIX. Los poetas modernistas concuerdan en su iconoclasia, en su revisión de valores estéticos, en su ansia de libertad sin límites, en su propósito innovador y en su singularidad subjetiva. El modernismo no se limita a las formas poéticas y al espíritu, un tanto superficial, que puso en vigencia el extraordinario poeta nicaragüense Rubén Darío. Ningún afrancesamiento se

da en el modernismo hispánico. Todo lo contrario, hay una liberación de la influencia francesa de los siglos XVII y XIX, y un vivo interés por ingresar en el conocimiento de las literaturas europeas de Inglaterra, Alemania e Italia. El modernismo viene tras la crisis universal de la literatura y del espíritu que la animaba en las postrimerías del siglo XIX, aproximadamente en el año 1885. España e Hispanoamérica descubren su propia y nueva originalidad, su tradición propia, su casta profunda que se acuña en nuevas formas poéticas hispánicas. A propósito de los afrancesados en América, Alfonso Reyes apunta:

Porque lo cierto es que aquellos hijos de Francia brotados en América son muy diferentes de sus padres, acaso muchas veces a pesar suyo, aun cuando ellos mismos declaren la filiación. Este fenómeno de independencia involuntaria es lo más interesante que encuentro en el modernismo americano, y lo que todavía está por estudiar. Cuando nuestros pueblos reciben y traducen el caudal de una sensibilidad extranjera, se da una dichosa desviación, una interesante y fecunda equivocación, porque priva la vocación y el estilo hispánicos.

Federico de Onís va más lejos aún que Alfonso Reyes al decir que la primera fase creativa de la poesía modernista hispanoamericana

fue un proceso de transformación y avance autóctono y original en lo esencial, que nació espontáneamente de la propia insatisfacción y necesidad interna de renovación, y se desarrolló coetáneamente con el simbolismo francés y los demás movimientos independientes y semejantes que brotaron en diversos puntos del mundo y se fecundaron mutuamente.

Removido profunda y radicalmente el suelo literario y las posibilidades germinales contenidas en esa renovación, se actualizaron en multiplicidad de tendencias contradictorias. Se combatieron los excesos y se superó la etapa con afán innovador y libertario. Esos propósitos, y no otros, han constituido el posmodernismo y el ultramodernismo. Como todo en la vida de la cultura, se da el proceso natural de rectificación o superación de la obra anterior. Esa rectificación y depuración se destaca, en forma singular, en la poesía de Juan Ramón Jiménez que ya hemos analizado a lo largo de esta obra.

Entre los años 1905 y 1914 surge la reacción —en el fondo conservadora— del posmodernismo. Nunca me han impresionado mucho las declaraciones retóricas y exageradas de todas las revoluciones literarias triunfantes. Los poetas originales se gozaron en sus obras bien logradas, en la perfección de los detalles, en el recogimiento introspectivo, en la

delicadeza de los matices, en la desnudez a veces prosaica, en la ironía y el humorismo, pero sobre todo en la difícil sencillez que pocos conquistan.

De 1914 a 1932 adviene ese ultramodernismo con sus audaces y singulares intentos de una nueva poesía. Aunque existan indubitables florecimientos literarios, se advierte cierta decadencia. Sobrerrealismo, expresionismo, imaginismo, creacionismo y poesía pura son denominaciones de esta actitud que trata de “aislar definitivamente la Poesía de toda otra esencia que no sea ella en sí”. Esta nueva estética tropieza, al final de cuentas, con cierto estado espiritual de hastío, de cruel y frío desencanto. El talento extraordinario de James Joyce nos describe este estadio espiritual que no encuentra en su alma más que “a cold cruel and loveless lust”.

No siempre la poesía desembocó en el desencanto. Garcilaso de la Vega (1503–1536), verdadero genio literario revolucionario, no dio un vuelco a la poesía española de su tiempo tan sólo por haber empleado el endecasílabo y las combinaciones métricas en que se aprovecha —moda poética italiana introducida en España por Micer Francisco Imperial y por el marqués de Santillana—, sino por forjar una poética en que florece una lengua sencilla, familiar, campirana y a la par correcta y elegante. Minero de la lengua castellana, supo extraer giros, frases y modismos de ese bello idioma que ya brillaba con singular hermosura desde el inicio de los Siglos de Oro. Educado para las armas y las letras en la corte del emperador Carlos V, prefiere las letras, aunque dedica unos bellos versos a la guerra —paradójicamente, muere a los 33 años en el asalto a una fortaleza en Niza —:

¡Oh crudo, oh riguroso, oh fiero Marte,
de túnica cubierto de diamante,
y endurecido siempre en toda parte!
¿Qué tiene que hacer el tierno amante
con tu dureza y áspero ejercicio
llevado siempre del furor delante?
Ejercitando, por mi mal, tu oficio,
soy reducido a términos que muerte
será mi postrimero beneficio.

[*Elegía*, II]

La belleza conseguida por la palabra de Garcilaso muestra un equilibrio de ideas y emociones que no es frecuente lograr dentro de su escuela. Gutierre de Cetina (1510–1554) va a llegar a un predominio de lo emotivo

vuelto reflexión, que se manifiesta de la mejor manera en el madrigal que ha hecho famoso al poeta sevillano:

Ojos claros, serenos,
si de un dulce mirar sois alabados,
¿por qué, si me miráis, miráis airados?
Si cuando más piadosos,
más bellos parecéis a aquel que os mira,
no me miréis con ira,
porque no parezcáis menos hermosos.
¡Ay tormentos rabiosos!
Ojos claros, serenos,
ya que así me miráis, miradme al menos.

Poeta del amor, dulce, tierno, que refleja una de las múltiples caras de la polifacética poesía española. Fray Luis de León (1527–1591) es un espíritu filosófico y religioso que tiene conciencia profunda de su mismidad personal y de su ubicación en el cosmos. De ahí ese desdén por la miseria y pequeñez de nuestras preocupaciones cotidianas; la admiración, hasta el éxtasis de la belleza de la creación divina y el afán —nunca desfallecido— de escuchar la música de las estrellas que preludieron los pitagóricos. ¡Cómo cautiva ese anhelo de comprender la *habencia* (totalidad de cuanto hay en el ámbito finito) y el Fundamento de esa *habencia* que espera conocer más allá de la muerte! ¡Qué pobres resultan los medios gnosiológicos actuales! ¿Cómo no ver que la hondura filosófica no hace perder la sustancia poética, sino que la incrementa?

NOCHE SERENA

Cuando contemplo el cielo
de innumerables luces adornado,
y miro hacia el suelo
de noche rodeado,
en sueño y en olvido sepultado;

el amor y la pena
despiertan en mi pecho un ansia ardiente;
despiden larga vena
los ojos, hechos fuente,
Olarte, y digo al fin con voz doliente:

Morada de grandeza
templo de claridad y hermosura,
el alma que a tu alteza

nació, ¿qué desventura
la tiene en esta cárcel baja, oscura?

¿Qué mortal desatino
de la verdad aleja así el sentido,
que de tu bien divino
olvidado, perdido,
sigue la vana sombra, el bien fingido?

El hombre está entregado
al sueño, de su suerte no cuidando,
y con paso callado
el cielo vueltas dando
las horas del vivir le va hurtando.

¡Oh!, despertad, mortales;
mirad con atención en vuestro daño.
Las almas inmortales,
hechas a bien tamaño,
¿podrán vivir de sombras y de engaño?

¡Ay!, levantad los ojos
a aquesta celestial eterna esfera;
burlaréis los antojos
de aquesa lisonjera
vida, con cuanto teme y cuanto espera.

¿Es más que un breve punto
el bajo y torpe suelo, comparado
con este gran trasunto,
do vive mejorado
lo que es, lo que será, lo que ha pasado?
.....
.....

Fray Luis de León no duda en afirmar que la poesía es algo que nos acerca a Dios, “porque sin duda la inspiró Dios en los ánimos de los hombres para, con el movimiento y el espíritu de ella, levantarlos al cielo, de donde ella procede; porque poesía no es sino una comunicación del aliento celestial y divino”. El sentido religioso de la poesía de fray Luis resplandece cuando elogia el mundo natural, sencillo y puro, o cuando escucha las composiciones del gran músico Salinas:

... a cuyo son divino
el alma que en olvido está sumida
torna a cobrar el tino

y memoria perdida
de su origen primero esclarecida.

Basta un cielo estrellado, un paisaje de singular hermosura para que se despierten, en el fraile agustino, el elogio de la majestad y el poder del Creador de cielo y tierra. Esa vida sencilla y conformada que anhelaba fray Luis la simboliza en un “huerto”. El ansia desbordada de goce, de hedonismo desmesurado que padece la humanidad, queda simbolizada en la “nave”. Hay en fray Luis de León, como también lo veremos en san Juan de la Cruz y en santa Teresa de Ávila, esa españolísima *impaciencia de la eternidad*:

¿Cuándo será que pueda
libre de esta prisión volar al cielo?

[A Felipe Ruiz]

Este mundo, valle de lágrimas en que gime la humanidad, es un destierro por la ausencia de Dios; una ausencia que nos punza, que nos sumerge en soledad y llanto esperanzado:

¿Y dejas pastor santo
tu grey en este valle hondo, oscuro
con soledad y llanto
y tú rompiendo el puro
aire te vas al inmortal seguro?

[A la Ascensión]

La suprema bienaventuranza, que es vida eterna, no deja de ser también la suprema sabiduría. Sólo en el cielo saciaremos nuestra curiosidad.

No me ocuparé de poetas menores, aunque siempre apreciables, como Francisco de la Torre, que escribió la *Visión delectable de la Filosofía*, y que hizo del amor el tema primordial de su obra; ni de Baltasar de Alcázar, con sus poemas épicos a la italiana; ni de Ercilla —italianizante también— ni Fernando de Herrera, a quien se llamó *el Divino*. Lo que puede interesar del *Divino* Herrera es esa poesía que se desarrolla con influencia de Garcilaso, pero anunciando —en cierto modo— a Góngora, por su brillante artificio y su insuperable técnica.

La portentosa y admirable fecundidad de Lope de Vega (1562–1635) merece lugar aparte por ser lírico egregio y por aventajar en número y calidad artística a todos los autores de teatro. El genio de Lope encanta por

su profundidad y frescura poética, combinación no fácil de realizar; por sonetos y poesías líricas permeados de belleza. Tanto sus sonetos festivos como sus sonetos religiosos son valioso legado para nuestra lengua y para toda la estirpe humana. En el curso de esta obra había mostrado alguna de las mejores rimas sacras que conozco y que mostraba, a perfección poética, las flaquezas humanas y la contrición esperanzada que se dirige a Dios. Pero no solamente el amor sacro, sino también el amor profano y el amor familiar tienen lugar y honor en la poesía de Lope de Vega. Juega con los vocablos, con las expresiones ligeras, con la onomatopeya... He aquí cómo expresa la limitación del hombre y cómo sugiere lo que está más allá de lo expresable:

Si os partiéredes al alba
quedito, pasito, amor,
no espantéis al ruiñeñor.
Si os levantáis de mañana
de los brazos que os desean,
porque en los brazos no os vean
de alguna envidia liviana,
pisad con planta de lana,
quedito, pasito, amor,
no espantéis al ruiñeñor.

Lope de Vega suele tener un sentido poético que permea, cuando quiere, la vida cotidiana: hombre que piensa en la soledad, aldea donde se vive y donde se muere, tropiezos con necios y cosas desagradables, fugacidad del mundo, peregrinaje de la virtud y de la filosofía en un mundo ciego a las más altas manifestaciones del espíritu:

A mis soledades voy,
de mis soledades vengo,
porque para andar conmigo
me bastan mis pensamientos.
No sé qué tiene la aldea
donde vivo y donde muero,
que con venir de mí mismo
no puedo venir más lejos.
Ni estoy bien ni mal conmigo,
mas dice mi entendimiento
que un hombre que todo es alma
está cautivo en su cuerpo.
Entiendo lo que me basta
y solamente no entiendo
cómo se sufre a sí mismo

un ignorante soberbio.
De cuantas cosas me cansan
fácilmente me defiando,
pero no puedo guardarme
de los peligros de un necio.
Él dirá que yo lo soy,
pero con falso argumento,
que humildad y necedad
no caben en un sujeto.
La diferencia conozco
porque en él y en mí contemplo
su locura en su arrogancia,
mi humildad en mi desprecio.
O sabe naturaleza
más que supo en este tiempo,
o tantos que nacen sabios
es porque lo dicen ellos.
“Sólo sé que no sé nada”,
dijo un filósofo, haciendo
la cuenta con su humildad,
adonde lo más es menos.
No me precio de entendido,
de desdichado me precio,
que los que no son dichosos
¿cómo pueden ser discretos?
No puede durar el mundo,
porque dicen, y lo creo,
que suena a vidrio quebrado
y que ha de romperse presto.
Señales son del juicio
ver que todos le perdemos,
unos por carta de más,
otros por carta de menos.
Dijeron que antiguamente
se fue la verdad al cielo;
tal la pusieron los hombres,
que desde entonces no ha vuelto.
En dos edades vivimos
los propios y los ajenos;
la de plata los extraños
y la de cobre los nuestros.
¡A quién no dará cuidado,
si es español verdadero,
ver los hombres a lo antiguo
y el valor a lo moderno?
Todos andan bien vestidos,
y quéjense de los precios,
de medio arriba, romanos;
de medio abajo, romeros.
Dijo Dios que comería

su pan el hombre primero
con el sudor de su cara,
por quebrar su mandamiento,
y algunos, inobedientes
a la vergüenza y al miedo,
con las prendas de su honor
han trocado los efetos.
Virtud y filosofía
peregrinan como ciegos;
el uno se lleva al otro,
llorando van y pidiendo.
Dos polos tiene la tierra,
universal movimiento;
la mejor vida, el favor;
la mejor sangre, el dinero.
Oigo tañer las campanas
y no me espanto, aunque puedo,
que en lugar de tantas cruces
haya tantos hombres muertos.
Mirando estoy los sepulcros,
cuyos mármoles eternos
están diciendo sin lengua
que no lo fueron sus dueños.
¡Oh, bien haya quien los hizo,
porque solamente en ellos
de los poderosos grandes
se vengaron los pequeños!
Fea pintan a la envidia,
yo confieso que la tengo
de unos hombres que no saben
quién vive pared en medio.
Sin libros y sin papeles,
sin trastos, cuentas ni cuentos,
cuando quieren escribir
piden prestado el tintero.
Sin ser pobres ni ser ricos
tienen chimenea y huerto;
no los despiertan cuidados,
ni pretensiones, ni pleitos;
ni murmuraron del grande
ni ofendieron al pequeño;
nunca, como yo, firmaron
parabién ni pascua dieron.
Con esta envidia que digo
y lo que paso en silencio,
a mis soledades voy,
de mis soledades vengo.

No entramos a los poemas épicos de su poesía narrativa, ni a los poemas dramáticos de su teatro. La fama del *Fénix* de las letras españolas supera los confines del tiempo y del espacio. Este poeta del cielo y de la tierra es no tan sólo una figura fabulosa, sino casi un símbolo —como apunta Karl Vossler— “de la grandeza de su pueblo”.

Resulta indiscutible la musicalidad, el colorido, la ironía, el juego y la inteligencia que nos obsequia don Luis de Góngora y Argote (1561–1627). Acaso sea el mayor poeta desde el punto de vista del dominio técnico. Pero ese virtuosismo que es admirable y que tanto satisface a Alfonso Reyes, personalmente me deja un tanto insatisfecho, vacío por su carencia del hondo sentido filosófico que tienen tantos poetas españoles del Siglo de Oro y de otros siglos. Echo de menos los motivos humanos primordiales. La belleza que debiera consubstanciarse a la hondura de pensamiento. Hay en él un diestro manejo de la tradición hispano latina que abarca algunos siglos de literatura. Nadie antes que él había usado el endecasílabo con ese primor y rigor técnico que alcanza su perfección. El gongorismo, que tanto entusiasma a Reyes, es cultismo, culteranismo, clasicismo grecolatino. En esa dramática, encarnizada lucha entre el popularismo avasallador de España y el estilo de la minoría docta de gusto y de normas clásicas, Reyes opta por el mester de clerecía. Mis preferencias radicales vuelan hacia otros cuadrantes. Debajo de la pericia verbal de Góngora se ha advertido una naturaleza satírica, poco piadosa y vengativa. No hubo un ideal nuevo que oponer a esa realidad que no le gustaba. Góngora “quedó enredado —como apunta certeramente Vossler— en un estéril conflicto subjetivo con su época, en el atolladero del desaliento *spleen*, y como el calor al cuerpo que se va poniendo rígido, le abandonó la antigua alegría poco a poco”. Cabe advertir, no obstante, que Góngora maneja instintivamente dos estilos: el ingenioso y lapidario (letrillas y romances) y el culto (los poemas centrales). Tiene razón nuestro crítico mexicano Julio Torri cuando asevera que “el estilo culto de los poemas centrales —el *Polifemo*, las *Soledades*—, oscurísimo, en que juega con alusiones a las cosas más recónditas de la erudición, latinizando genialmente la sintaxis castellana con las más violentas trasposiciones y elipsis, resulta patente”. El preciosismo lingüístico de Góngora o de Mallarmé y Valéry puede valerse de procedimientos externos hábilmente hilvanados, de erudición antigua y de metáforas mitológicas, pero sus frases, a menudo retorcidas, o la elíptica y el empleo de neologismos no dejan satisfecho a quien pide a la poesía

esencialidad y temporalidad. Ciertamente, la vida de Góngora está llena de amarguras por sus fracasos políticos, por sus grandes deudas de todo género, y por una picardía y un orgullo patricio que no dejó de atraerle varias antipatías. Buscaba una paz que sólo debe de haber encontrado en el sepulcro de su nativa Córdoba. En alguna de sus letrillas nos deja ver esa amarga insatisfacción y ese anhelo de paz:

Diez años desperdicé,
los mejores de mi edad,
en ser labrador de Amor
a costa de mi caudal.
Como aré i sembré, cogí;
aré un alterado mar,
sembré una estéril arena,
cogí vergüenza y afán.
Déxame en paz, Amor tyrano,
déxame en paz.

No se puede escatimar la educación humanística que recibió Góngora en su natal Córdoba y en la Universidad de Salamanca. La carrera eclesiástica, que acaso no haya seguido por vocación, no le sirvió para vivir sin deudas en la Catedral cordobesa ni para encontrar la paz. Viajó mucho, conoció la vida cortesana, se constituyó en el jefe indiscutible de la escuela culterana. Admiro el sentido musical de Góngora, la sonoridad del verso y la palabra intensa y sugerente, pero deploro su oquedad filosófica. Aquel ritmo gracioso de los romances y letrillas populares se perdió muy pronto en aras del neologismo, del hipérbaton y de la complicada metáfora. El argumento de las *Soledades* —ese largo poema incompleto— resulta trivial e irrelevante. Pero las bellezas extraordinarias de las *Soledades* radican en la naturaleza expresada en bellas e insospechadas metáforas. Hay colorido fascinante y hay musicalidad en el complejo verbal poético:

Era del año la estación florida
en que el mentido robador de Europa
—media luna las armas de su frente,
y el Sol todos los rayos de su pelo—,
luciente honor del cielo,
en campos de zafiro pace estrellas;
cuando el que ministrar podía la copa
a Júpiter mejor que el garzón de Ida,
—náufrago y desdeñado, sobre ausente—
lagrimosas de amor dulces querellas

da al mar; que condolido,
fue a las ondas, fue al viento
el mísero gemido,
segundo de Arión dulce instrumento

Algunas veces —no son frecuentes—, Luis de Góngora medita —y lo hace y lo dice poéticamente bien— sobre la significación y el sentido de la existencia del hombre sobre la tierra. Tal es el caso de la “Alegoría de la brevedad de las cosas humanas”:

*Aprended, flores, en mí
lo que va de ayer a hoy,
que ayer maravilla fui,
y sombra mía aún no soy.*

La Aurora ayer me dio cuna,
la noche ataúd me dio;
sin luz muriera, si no
me la prestara la Luna.
Pues de vosotras ninguna
deja de acabar así,

*aprended, flores, en mí
lo que va de ayer a hoy,
que ayer maravilla fui,
y sombra mía aún no soy.*

Consuelo dulce el clavel
es a la breve edad mía,
pues quien me concedió un día,
dos apenas le dio a él.
Efímeras del vergel,
yo cárdena, él carmesí,

*aprended, flores, en mí
lo que va de ayer a hoy,
que ayer maravilla fui
y sombra mía aún no soy.*

Flor es el jazmín, si bella,
no de las más vividoras,
pues dura pocas más horas
que rayos tiene de estrella;
si el ámbar florece, es ella
la flor que él retiene en sí.

Aprended, flores, en mí

*lo que va de ayer a hoy,
que ayer maravilla fui
y sombra mía aún no soy*

Aunque el alhelí grosero
en fragancia y en color,
más días ve que otra flor,
pues ve los de un mayo entero,
morir maravilla quiero,
y no vivir alhelí.

*Aprended, flores, en mí
lo que va de ayer a hoy,
que ayer maravilla fui,
y sombra mía aún no soy.*

A ninguna al fin mayores
términos concede el Sol
si no es al girasol,
Matusalem de las flores;
ojos son aduladores
cuantas en él hojas vi.

*Aprended, flores, en mí
lo que va de ayer a hoy,
que ayer maravilla fui,
y sombra mía aún no soy.*

En el comienzo de la *Soledad Primera*, hay alusiones mitológicas y complicación estilística muy del agrado de los partidarios de la poesía culterana. Se cambia el orden de las palabras (hipérbaton), se sustituyen nombres reales de las cosas por nombres poéticos alusivos a los entes reales; en suma, hay preocupación por la forma, la sintaxis y el gusto a los sentidos. Los escritos del culteranismo no apuntan tanto a la inteligencia, sino al gusto y regodeo de los vocablos sonoros. El conceptismo, en cambio, otorga mayor jerarquía al fondo y a la forma; prefiere el concepto preciso, las paradojas, el contenido filosófico, la concisión. El conceptismo y el culteranismo están dentro del periodo Barroco, que constituye el más grande periodo nacional de la literatura española, sólo comparable al renacimiento de la poesía en España en nuestro tiempo, al igual que en Hispanoamérica con sus geniales exponentes.

Francisco de Quevedo (1580–1645) es un hidalgo madrileño que estudia en su natal Madrid y en Alcalá. Gran humanista y conocedor profundo de idiomas clásicos: griego y latín. Refugiado en Italia —por haber defendido

a una mujer maltratada y por haber matado en duelo al agresor de la fémína —, lo protege el duque de Osuna, quien lo nombra, años más tarde, secretario de Hacienda del Virreinato de Nápoles. Contribuye, activamente, al proyecto de anexión de la República de Venecia a España. Cuando fracasa la conjura, salva su vida disfrazado de mendigo. De regreso en España intenta situarse en la corte, pero tropieza con el recelo del conde-duque de Olivares. Se le acusa de haber dejado bajo la servilleta del rey un memorial contra el conde-duque y se le encierra cuatro años en el convento de San Marcos de León (1639). Es liberado a la caída del conde-duque de Olivares, pero ya su espíritu y su cuerpo están muy quebrantados. Sólo dura dos años fuera del encierro.

Quevedo se vuelve un tanto escéptico ante las vanidades humanas. Conoció muy bien la vida cortesana y política en Italia y en España. Quiere asumir una actitud estoica digna ante el dolor o la adversidad. Letrado, cortesano, hombre que sabe usar las armas y las ideas literarias. El escritor se va convirtiendo, paulatinamente, en poeta-filósofo. Sus íntimas preferencias van por el conceptismo, por eso combatió el culteranismo, que le pareció verborrérico y hueco. Espíritu burlón, no exento del culteranismo que criticó, sabe mezclar admirablemente las bellezas del culteranismo y las profundidades del conceptismo. El afeminamiento de la vida cortesana, que lleva a la molicie y al ocio, le da la ocasión para fustigar la decadencia de la corte española en la célebre “Epístola censoria escrita a don Gaspar de Guzmán...” Le duele que el dinero venza a la virtud —“poderoso caballero es don dinero”—, y hasta el amor —algunas veces— resulta corrompido por el dinero:

—Si queréis alma, Leonor,
daros el alma confío.
—¡Jesús, qué gran desvarío!
Dinero será mejor.

Era natural que un hombre amoroso, caballeresco y sensible se sintiese lastimado por el pragmatismo barato de algunas mujeres que le tocó conocer. Un hombre genial, cultísimo y reconcentrado, estuvo en desacuerdo con su época y dejó un testimonio de alto e inolvidable valor para la literatura y para la humanidad misma. Enfermo y desamparado, se retiró a su señorío de la Torre de Juan Abad. Este enorme talento universal que estudia filosofía, lenguas clásicas, italiano y francés, también completa

su currículum académico con el estudio de la teleología en la ciudad de Valladolid. El genial filósofo-poeta, o poeta-filósofo, resulta, en su obra, una figura polifacética. Hay en él aspectos filosóficos, políticos, satíricos, ascéticos y novelescos. Audaz en la transformación del léxico; denso y algunas veces alambicado en la exposición de las ideas, Quevedo nos lega seis discursos en que exhibe, sin ningún miramiento, las costumbres, los oficios y las personas de su época. Delicado en los temas amorosos, irónico hasta el desbordamiento en su crítica a la vanidad y a la hipocresía humana. Agudo político que exalta el patriotismo, la justicia y la verdadera autoridad, aunque los hechos sean desilusionantes.

Antes de que Heidegger nos hablase de que el hombre es un *ser-para-la-muerte* (*Sein-zum-Tode*), Quevedo tiene al hombre—si se me permite echar mano del verbo *estar* que nos envidian tantas lenguas que no lo tienen—como un *estar-a-la-muerte*. Conozco muy pocos casos en que poesía y filosofía se unan de modo tan admirable como en don Francisco de Quevedo y Villegas. La muerte está por doquier: en los muros de la patria; en el ocaso de un sol que bebe los arrollos del hielo; en el báculo que se encorva y se debilita; en la espada herrumbrosa. He aquí este poema en que el poeta-filósofo Quevedo nos quiere recordar e indicar los avisos de la muerte que saturan todas las cosas:

CÓMO TODAS LAS COSAS AVISAN DE LA MUERTE

Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
de la carrera de la edad cansados,
por quien caduca ya su valentía.

Salíme al campo, vi que el sol bebía
los arroyos del hielo desatados;
y del monte quejosos los ganados,
que con sombras hurtó su luz al día.

Entré en mi casa: vi que amancillada
de anciana habitación era despojos;
mi báculo, más corvo, y menos fuerte.

Vencida de la edad sentí mi espalda,
y no hallé cosa en qué poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte.

Pero el amor vence la muerte. El cuerpo caduca. Y caduca porque desde el origen está afectado por la muerte, es cuerpo mortal. Desde que se nace

—nos recuerda un adagio alemán— ya se es suficientemente viejo para morir, porque el ser humano nace en condición mortal. La muerte no viene de fuera, la traemos dentro. Por algo Rainer Maria Rilke nos dejó dicho que “el hombre es el paridor de la muerte”. No todo termina con la muerte. El amor de hombre a mujer, el amor de amistad —acaso más noble—, el amor en todas sus otras manifestaciones, sobrepasa a la muerte:

AMOR CONSTANTE MÁS ALLÁ DE LA MUERTE

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra, que me llevará el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora, a su afán ansioso lisonjera;

mas no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria en donde ardía;
nadar sabe mi llama el agua fría,
y perder el respeto a la ley severa;

Alma, a quien todo un Dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
médulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejarán, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrán sentido.
Polvo serán, mas polvo enamorado.

El alma, la sangre apasionada, las médulas ardorosas dejarán tan sólo el cuerpo, nunca el cuidado, el sentido óntico final. Admirable y victorioso *polvo enamorado*. Cuántos poetas, posteriores a Quevedo, han seguido las huellas de este *polvo enamorado* que penetra en nuestras vidas, por la esperanza humana, y da sentido a la existencia que arde en anhelos de eternidad.

Vamos muriendo en cada instante. El tiempo penetra nuestra existencia y cobra su pieza en nuestra condición mortal. Ante esta fragilidad se advierte mejor la vanidad de lo terreno. El sentido de la temporalidad se representa en la brevedad de lo que se vive y en la fugacidad del tiempo vivido:

REPRESÉNTASE LA BREVEDAD DE LO QUE SE VIVE, Y CUÁN NADA PARECE LO QUE SE VIVIÓ

¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?
Aquí de los antaños, que he vivido:
la fortuna mis tiempos ha mordido,
las horas mi locura las esconde.

¡Que sin poder saber cómo ni adónde
la salud y la edad se hayan huido!
Falta la vida, asiste lo vivido,
y no hay calamidad que no me ronde.

Ayer se fue, Mañana no ha llegado,
Hoy se está yendo sin parar un punto;
soy un fue y un será y un es cansado.

En el Hoy y Mañana y Ayer junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.

En el prólogo y selección a la *Antología poética* de Francisco de Quevedo, Jorge Luis Borges afirma de modo contundente: “Acaso nadie, fuera de su ostensible rival y secreto cómplice, Góngora, ha paladeado el castellano, el peculiar sabor de cada palabra y de cada sílaba, como don Francisco de Quevedo y Villegas, caballero de la Orden de Santiago y señor de la Villa de la Torre de Juan Abad”. No concuerdo con Jorge Luis Borges cuando reduce la figura del egregio poeta conceptista: “Quevedo es un gran escritor verbal. Todos los escritores lo son, en el sentido de que su instrumento son las palabras, pero, en la mayoría de los casos, éstas son un medio, no un fin. Para Quevedo, como para Mallarmé o para Yoisen, la palabra es lo intrínseco”. No me parece justa la tajante afirmación de Borges, disertando sobre Quevedo: “Su diferencia está en la forma y la forma es todo en Quevedo”. En primer lugar, la forma no puede separarse del fondo y quedar en pura forma, sin dejar de ser poesía; en segundo lugar, el fondo es en Quevedo tan importante o más que la forma. Por algo es poeta conceptista y no culterano. Ciertamente que Francisco de Quevedo cuida las imágenes, las palabras, el sistema de cadencias, pero eso no significa que la visión profunda del intelectual que avizora el sentido del universo y las realidades humanas deje de estar presente. Desde el señorío de su Torre, el gran solitario español dialoga con los grandes muertos:

Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos, pero doctos, libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos.

¿Cómo aceptar que la forma es todo en Quevedo, reduciéndolo a un gran escritor verbal cuando las ideas rigurosas y concisas privan en sus poemas?

He aquí un ejemplo:

Son la verdad y Dios, Dios verdadero:
ni eternidad divina los separa,
ni de los dos alguno fue primero.

Si Dios a la verdad se adelantara,
siendo verdad, implicación hubiera
en ser, y en que verdad de ser dejara.

La justicia de Dios es verdadera,
y la misericordia, y todo cuanto
es Dios, todo ha de ser verdad entera.

Pocos ejemplos de profundidad y rigor conceptual, aunado a un bello ropaje verbal, como el que nos lega Quevedo. Séame permitido transcribir, tan sólo, un fragmento del poema:

¿Con qué culpa tan grave,
sueño blando y süave,

pude en largo destierro merecerte,
que se aparte de mí tu olvido manso?
Pues no te busco yo por ser descanso,
sino por muda imagen de la muerte.
Cuidados veladores
hacen inobedientes mis dos ojos
a la ley de las horas:
no han podido vencer a mis dolores
las noches, ni dar paz a mis enojos.
Madrugan más en mí que en las auroras
lágrimas a este llano,
que amanece a mi mal siempre temprano;
y tanto, que persuade la tristeza
a mis dos ojos, que nacieron antes
para llorar, que para verte, sueño.
De sosiego los tienes ignorantes,
de tal manera, que al morir el día
con luz enferma vi que permitía
el sol que le mirasen en Poniente.

Humanista y poeta barroco cuyo agudo ingenio, burla inexhaustible y agilidad intelectual no mataron al genial poeta. Quevedo parece culterano en sus letrillas y romances, pero es conceptista en sus obras maestras. No me agradan mucho esos tintes, a veces tétricos, en que se capta lo disforme,

lo monstruoso, lo grotesco; pero admiro siempre la inteligencia y el don poético.

San Juan de la Cruz, cuyo nombre mundano fue el de Juan de Yepes y Álvarez (1542–1591), es el máximo poeta religioso y específicamente místico en España y en el mundo. El contenido de su obra poética rebasa, en el aspecto místico, nuestro propósito de hacer filosofía de la poesía. Santa Teresa de Ávila, que lo quiso y lo conoció mucho, nos dice que “fue un clérigo muy siervo de Dios y bien desasido de todas las cosas del mundo, y de mucha oración”.

En su discurso de recepción en la Real Academia Española, intitulado “La poesía mística”, don Marcelino Menéndez y Pelayo llamó a san Juan de la Cruz “*Poeta sin rival* en la poesía lírica de nuestra lengua”. Podríamos extender el encomio del poeta que hay en san Juan de la Cruz diciendo que es uno de los mayores poetas líricos en la literatura universal de todos los tiempos, y que es la cumbre más alta que se conoce universalmente en la poesía mística. Desde el siglo XVI hasta nuestros días, el modesto frailesco carmelita ha ido agigantando su estatura poética y ha iluminado a los amantes de la poesía por su espiritualismo fecundo, regenerador, luminoso. No puede traducir al lenguaje humano su experiencia de Dios, pero nos deja ver, aunque de lejos, destellos de esa unión mística. ¿Por qué san Juan de la Cruz escogió primordialmente la poesía y no la prosa para brindarnos su visión facial de la Deidad en plena vida? Esta pregunta no la he visto formulada en los comentarios sobre san Juan que he podido consultar. Pienso que la poesía, con sus intuiciones virginales —que transforma el lenguaje ordinario, común y mostrenco—, ofrece mejores posibilidades que la prosa para acercarnos al misterio de la unión mística y para tratar de expresar —hasta donde es posible— lo inefable. Claro está que no desdeña la prosa y se sirve de ella para darnos explicaciones didácticas sobre lo dicho en sus magistrales poemas. Es preciso advertir que los conceptos empíricos que san Juan de la Cruz maneja en sus poemas son tan sólo representaciones terrenales, imágenes de la divinidad. Día y noche, luz y tiniebla, intimidad y exterioridad, soledad y compañía son conceptos auxiliares que al especular poético adquieren un significado metafísico. Está claro que en sus bellas canciones, el alma humana —su alma— es la esposa del Amado, y, precisamente, el Amado es Dios:

Mi Amado, las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonorosos,
el silbo de los aires amorosos;
la noche sosegada
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora.

San Juan no trabaja con sutilezas de acertijo, ni gusta de vaguedades anímicas. El contorno poético del humilde fraile carmelita adopta una corporeidad patente de las cosas; de su fondo último, nos eleva al Dios omnisapiente, omnipresente, omnipotente y eterno. Karl Vossler observa agudamente:

En el *Cántico* de san Juan de la Cruz la voz es curiosamente uniforme, casi monótona. Es la voz de un alma sumida en la contemplación y, como los hijos del mundo suelen decir, de un distraído. Trátase, hablando a lo práctico, de la poesía de una creatura entregada al ensueño, al pasmo, al olvido, pero capaz de recogerse y abismarse en lo íntimo a tal extremo, que su fantasía poética se trueca en un espejo en el que todo lo naturalmente real experimenta una mutación, aparece invertido, traspuesto y fluctuante, como árboles al borde de una alberca oscura. Ahora bien, ¿sobre qué momento se abisma y recoge? Si leemos la prosa de sus comentarios y tratados (sea *Subida del Monte Carmelo*, *La noche oscura del alma*, la “Declaración del *Cántico espiritual*” o la *Llama de amor viva*), observaremos que es siempre lo suprasensible, lo situado en el más allá, desprendido de la vida temporal hasta la abstracción. Si atendemos, en cambio, a la palabra de sus susurantes, acariciantes y ebrias estrofas, es el secreto, el aventruado, el no permitido, el nunca saciado y entrañable amor de su alma en deliquio.

¡Magistrales y acertadas observaciones del gran filólogo e hispanista alemán! El arrobo de sus afanes, con el auxilio del impulso divino, le permiten tendernos escalones para subir al Monte Carmelo:

En una noche oscura
con ansias, en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!,
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.

.....

Quedéme, y olvidéme,
el rostro recliné sobre el Amado;
cesó todo y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.

La inteligencia, aunada a la fantasía, sirve, por vía negativa, como propedéutica de la *unio mystica*, sólo obtenible por especial gracia divina. Poco a poco nos sentimos desasidos del mundo cotidiano, emancipados en soledad augusta; desbrozado el camino para la *unio mystica*, queda esa soledad inactiva gozosa y abismal. Pero es un abismo que lleva directo a la deidad. Se trata de una soledad amorosamente atenta a Dios. Soledad interior que produce quietud, tranquilidad, anhelo de comunión; más atrás queda en la memoria el entendimiento, la voluntad y toda razón raciocinante:

En soledad vivía
y en soledad ha puesto ya su nido,
y en soledad la guía
a solas su querido,
tambien en soledad de amor herido.

La soledad es puente, secreto pasadizo, preparación para la unión final. La voz del fraile carmelita está atenuada, en tono que más bien parece un mero susurro, en lenguaje pudoroso que deja ver un secreto, soslayando toda estridencia, toda jactancia, todo alarme. Diríase más bien que el contemplativo teme a la superlativa *sapiencia* y se protege con su humildad intelectual; más allá dejó la filosofía, la teología y toda ciencia:

De paz y de piedad
era la sciencia perfeta,
en profunda soledad,
entendida vía recta;
era cosa tan secreta,
que me quedé balbuciendo,
toda sciencia trascendiendo.

La soledad externa sirve para concentrar el ánimo interno. Importa saltar sobre el trampolín para dejar abajo el mundo visible:

LLAMA DE AMOR VIVA

¡Oh llama de amor viva,
que tiernamente hieres
de mi alma en el más profundo centro!
Pues ya no eres esquiva,
acaba ya si quieres,
rompe la tela deste dulce encuentro.

¡Oh cauterio suave!
¡Oh regalada llaga!
¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado,
que a vida eterna sabe,
y toda deuda paga!
Matando, muerte en vida la has trocado.

¡Oh lámparas de fuego,
en cuyos resplandores
las profundas cavernas del sentido,
que estaba oscuro y ciego,
con extraños primores
calor y luz dan junto a su querido!

¡Cuán manso y amoroso
recuerdas en mi seno,
donde secretamente solo moras:
y en tu aspirar sabroso
de bien y gloria lleno
cuán delicadamente me enamoras!

La llama viva del amor expresa ese fuego interior amoroso que consume —sin acabar de consumirlo— a san Juan de la Cruz. Le importa, desde luego, sugerir más que definir. En el poema advertimos la obra maravillosa, sobrehumana, del amor divino en el místico español. “Amar —afirma sobria y rotundamente san Juan de la Cruz— es obrar en despojarse y desnudarse por Dios de todo lo que no es Dios” (*Subida*, 128). La voluntad de amar —exclusiva del hombre— no la tiene el animal que sólo siente el amor. Despojarse y desnudarse por Dios de todo lo que no sea Dios es fácil de comprender, pero muy difícil de practicar.

Para hablar del amor, san Juan de la Cruz emplea metáforas. Ya en la *Subida al Monte Carmelo* nos habla de “el alma inflamada con ansias de amor muy puro sin saber de dónde le vienen ni qué fundamento tuvieron” (*Subida*, 247). Está muy bien rezar y contemplar, pero no está ahí, sin el ejercicio de las virtudes, el fundamento de la ascensión del alma. Más allá de la ternura y el sentimiento está la plena realización de la fuerza impetuosa del amor. Hay una laboriosa gestación para llegar a la hermosura de la llama de amor viva. “El amor es asimilado al fuego, que siempre sube hacia arriba, con apetito de engolfarse en el centro de su esfera” (*Noche oscura*, 552). Parece como si el alma enamorada flotase milagrosamente en la nada, sin sombra de angustia o de temor. Diríase que es un vuelo paulatinamente alejado de la nada y más próximo al ser supremo. La llama

está siempre emitiendo llamaradas hacia lo alto. Hierde para enamorar frutivamente, “ejercitando jocunda y festivamente las artes y juegos del amor”. Es en el centro más profundo del alma “donde pasa esta fiesta del Espíritu Santo” (*Llama*, 842). El amor desciende de Dios —como lluvia— y sube como fuego cuando el hombre arde en llama viva amorosa. “Aquella llama —escribe el gran místico español— cada vez que llamea baña al alma en gloria y la refresca en temple de vida divina. Y ésta es la operación del Espíritu Santo en el alma transformada en amor, que los actos que hace interiores es llamear, que son inflamaciones de amor, en que unida la voluntad del alma, ama subidísimamente, hecha un amor con aquella alma” (*Llama*, 838). El ilustre teólogo y filósofo español, José M. Gallegos Rocafull, nos dice en profundo y certero comentario a este pasaje: “¡Qué contenida emoción la de estas palabras de aquel gran amador que fue San Juan de la Cruz! ¡Qué difícil es revivir con aquella sabrosísima experiencia suya en que ve a su alma en llamas y a la vez bañada en gloria, al rojo vivo, y a la vez refrescada!”

Hay en san Juan de la Cruz una como dilatación de su alma, que ingresa en una nueva realidad de íntimo contacto divino. Nunca podremos tener una cabal idea de esta fusión amorosa. Sólo advertimos a distancia esos escondidos toques de amor que a manera de saeta ardiente hieren, penetran el alma y la permean con fuego de amor. No todas las almas suben en igual grado de amor. El grado de san Juan de la Cruz, en su unión mística, es supremo. El amor es infuso. El humilde frailecito español, tan santo y tan sabio, muere por amor para vivir, para amar. De este modo contempla desde el amor el universo entero: “Todo el universo es un mar de amor en que ella está engolfada, no echando de ver término ni fin donde se acabe este amor”. Parece como si el alma de san Juan se convirtiese en “mares de fuego amoroso” que lo llenan todo (*Llama*, 868). Parece que se nos fue de la tierra para consumir su amor, en perfecta pureza con Dios que es amor y que le amó primero.

La causa final de la literatura mística de san Juan es morir a todo lo humano para tener vida en todo lo divino: “para venir a gustarlo todo no quieras tener gusto en nada”. Su vuelo lo realiza por escalas: *Subida del Monte Carmelo*, *Noche obscura del alma*, *Cántico espiritual* y *Llama de amor viva*. El pensamiento místico se condensa y embellece en poesía simbólica y alegórica. Los espíritus semejantes al suyo —tan pocos en la tierra y en el tiempo nuestro— encontrarán en su dirección espiritual un

fervor, una iniciación en la mística y un vuelo de altura que no tienen paralelo en la literatura universal de todos los tiempos.

Prescindo de la poesía neoclásica y romántica de los siglos XVIII y XIX, para arribar al nuevo renacimiento poético español en el siglo XX. Hay dos generaciones privilegiadas de altísimo rango poético: la generación del 98 y la generación del 27. Empezaré con Antonio Machado (1875–1939). Poeta del paisaje castellano, melancólico y reflexivo, sencillo y profundo. A veces encuentro en él cierto *tedium vitae*:

En la desesperanza y en la melancolía
de tu recuerdo, Soria, mi corazón se abrevia

Va más allá del modernismo. Sus preferencias apuntan hacia otros cuadrantes:

... mas no amo los afeites de la actual cosmética,
ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar

La figura de Antonio Machado nos cautiva por su muy alta calidad poética, por su vida silenciosa, por su bonhomía fundamental, por su sinceridad desprovista de retórica. Es un poeta sobrio, viril, hondo en su intimidad. Diríase que no busca la perfección externa sino la esencialidad, la temporalidad, la emotividad profunda. Quisiera filosofar con el instrumento de los dichos y proverbios populares. Pocos poetas, como él, han practicado una autognosis más profunda y sencilla. He aquí un ejemplo:

RETRATO

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
y un huerto claro donde madura el limonero;
mi juventud, veinte años en tierra de Castilla;
mi historia, algunos casos que recordar no quiero.

Ni un seductor Mañara, ni un Bradamín he sido
—ya conocéis mi torpe aliño indumentario—,
mas recibí la flecha que me asignó Cupido,
y amé cuanto ellas puedan tener de hospitalario.

Hay en mis venas gotas de sangre jacobina,
pero mi verso brota de manantial sereno;
y, más que un hombre al uso que sabe su doctrina,
soy, en el buen sentido de la palabra, bueno.

Adoro la hermosura, y en la moderna estética

corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;
mas no amo los afeites de la actual cosmética
ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.

Desdeño las romanzas de los tenores huecos
y el coro de los grillos que cantan a la luna.
A distinguir me paro las voces de los ecos,
y escucho solamente, entre las voces, una.

¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera
mi verso como deja el capitán su espada:
famosa por la mano viril que la blandiera,
no por el docto oficio del forjador preciada.

Converso con el hombre que siempre va conmigo
—quien habla solo, espera hablar a Dios un día—;
mi soliloquio es plática con este buen amigo
que me enseñó el secreto de la filantropía.

Y al cabo, nada os debo; debéisme cuanto he escrito.
A un trabajo acudo, con mi dinero pago
el traje que me cubre y la mansión que habito,
el pan que me alimenta y el lecho donde yago.

Y cuando llegue el día del último viaje,
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
me encontraréis a bordo ligero de equipaje,
casi desnudo, como los hijos de la mar.

Infancia, juventud, torpe aliño indumentario, bonhomía exenta de tontería, enamorado de la belleza sin cosmética, buscador perpetuo de una sola voz, su voz. Varonil cultivador del monólogo del soliloquio donde encuentra a Dios. Ha vivido apaciblemente y quiere morir en paz, ligero de equipaje, casi desnudo. Sabe que nació desnudo y desnudo de mundo quiere morir. Aun así, mientras vive, sueña, camina y canta:

Amada, el aura dice
tu pura veste blanca...
No te verán mis ojos;
¡mi corazón te aguarda!

El viento me ha traído
tu nombre en la mañana;
el eco de tus pasos
repite la montaña...
No te verán mis ojos;
¡mi corazón te aguarda!

En las sombrías torres
repican las campanas...
No te verán mis ojos;
¡mi corazón te aguarda!

Los golpes del martillo
dicen la negra caja;

y el sitio de la fosa,
los golpes de la azada...
No te verán mis ojos;
¡mi corazón te aguarda!

¿A quién aguarda el corazón del poeta?, ¿cuál nombre le ha traído el viento mañanero?, ¿qué nombre repite la montaña al eco de unos pasos? Los ojos no verán a quien se espera, pero el corazón aguarda siempre al único Ser supremo que se espera con espera esperanzada.

La poesía de Antonio Machado, palabra en el tiempo, eterniza el tiempo vital del poeta con su propia vibración. El acento temporal hace que la lírica no sea pura lógica rimada. Las imágenes líricas de Machado contienen intuiciones sin sustitutivos retóricos, sin artificios de forma. Su rima puede ser “pobre y temporal”. No gusta de adjetivos calificadores, sino de verbos. Machado sabe que el pensamiento llega a una situación-límite en que nos deja desamparados. El poeta busca lo inefable que pueda haber en la lírica. Nos lo dice con sencillez:

El alma del poeta
se orienta hacia el misterio.
Sólo el poeta puede
mirar lo que está lejos
dentro del alma, en turbio
y mago sol envuelto...

[PC, LXI]

Se cuestiona el poeta andaluz, arraigado en Soria, la allendidad tras la muerte:

¿Y ha de morir contigo el mundo
mago donde guarda el recuerdo
los hálitos más puros de la vida,
la blanca sombra del amor primero,
la voz que fue a tu corazón, la mano
que tú querías retener en sueños,
y todos los amores
que llegaron al alma, al hondo cielo?
¿Y ha de morir contigo el mundo tuyo,
la vieja vida en orden tuyo y nuevo?
¿Los yunques y crisoles de tu alma
trabajan para el polvo y para el viento?

[OC, LXXVIII]

Poeta de preocupaciones metafísicas que se acerca al ser de los entes, a la totalidad de cuanto hay en el ámbito finito (*habencia*) y al fundamento de la habencia. Claro está que intenta captar respuestas por medio del conocimiento lógico —aunque conozca sus límites— y de la filosofía sistemática. Poesía y filosofía se amalgaman en él en una conjugación superior. La poesía se presenta como expresión justa y directa en palabras inefablemente encantadoras.

No cabe elaborar una poética de la poesía española. Lo inefable poético que hay en cada gran poeta español nos impide esa tarea. Pero cabe descubrir los principales andamiajes —como lo estamos haciendo— de los más talentosos y geniales poetas que ha tenido España y, por supuesto, el temple vital de cada uno.

Próximo a Machado por generación y por preferencias filosófico-poéticas, don Miguel de Unamuno (1864–1936). Ensayista, filósofo, novelista, dramaturgo y poeta, no pretende darnos pensamientos hechos, sino pensamientos que podamos leer y pensar para meditar en los últimos y más significativos problemas de la existencia humana. Su poesía, obra que aparece en la madurez y en el ocaso de su vida, está contenida substancialmente en *El Cristo de Velázquez*, *Rosario de sonetos líricos*, el volumen que lleva por título *Poesías* y en el *Romancero del destierro*. Acaso Unamuno se presente, en ocasiones, como un poeta de oído duro. Pero su poesía siempre será una poesía de motivos profundos, que emerge de la meditación con impulso lírico. En medio del lujo y del refinamiento de la poesía modernista, Unamuno emerge con su poesía un tanto ruda, acaso tosca, con preferencias clásicas y tradicionales, pero al fin y al cabo audaz e innovador en el todo poético de materia y forma. Versos libres e irregulares con sabor de letanía algunas veces, con exuberante y barroca imaginación en *El Cristo de Velázquez*. En todo caso su hondura metafísica apunta más lejos que la frecuente superficialidad de los modernistas. Ama profundamente a España y, en particular, a Salamanca. El rector perpetuo de la universidad salmantina —sin dejar de ser muy vasco— canta la belleza de su ciudad adoptiva:

Salamanca, Salamanca,
renaciente maravilla,
académica palanca
de mi visión de Castilla.
Oro en sillares de soto

de las riberas del Tormes;
de viejo saber remoto
guarda recuerdos conformes.
Hechizo salmanticense
de pedantesca dulzura;
grámatica del Brocense,
florón de literatura.
¡Ay mi Castilla latina
con raíz gramatical,
ay tierra que se declina
por luz sobrenatural!

Don Quijote simboliza el triunfo del espíritu sobre la materia, la preferencia radical de España que ha antepuesto los valores éticos a la tecnocracia hueca de fermento espiritual. La actitud religiosa de Unamuno es patente. Hay en él un misticismo religioso patriótico, sentimental y quijotesco. Espíritu joven y viejo, eternamente batallador. Minero del lenguaje. Estilista apasionado de alto voltaje. La preocupación filosófica central de Unamuno fue siempre el problema de la muerte y de lo que hay más allá de ella. Pero a veces su alma acongojada, ante la finitud y la nada, busca el sueño. Un sueño esperanzado:

DUERME, ALMA MÍA

Duerme, alma mía, duerme,
duerme y descansa,
duerme en la vieja cuna
de la esperanza;
¡duerme!
Mira, el sol de la noche,
padre del alba,
por debajo del mundo
durmiendo pasa;
¡ duerme!

Duerme sin sobresaltos,
duerme, mi alma;
puedes fiarte al sueño;
que estás en casa;
¡ duerme!

En tu seno sereno,
fuente de calma,
reclina tu cabeza
si está cansada;
¡ duerme!

Tú que la vida sufres
acongojada,
a sus pies tu congoja
deja dejada;
¡ duermes!

Duerme, que Él con su mano
que engendra y mata,
cuna tu pobre cuna
desvencijada;
¡ duermes!

“Y si de este mi sueño
no despertara...”
Esa congoja sólo
durmiendo pasa;
¡ duermes!

“Oh, en el fondo del sueño
siento a la nada!...”
Duerme, que de esos sueños
el sueño sana;
¡ duermes!

“Tiemblo ante el sueño lúgubre;
que nunca acaba...”
Duerme y no te acongojes
que hay un mañana;
¡ duermes!

Duerme, mi alma, duermes;
rayará el alba;
duermes, mi alma, duermes;
vendrá mañana...
¡ duermes!

Ya se durmió en la cuna
de la esperanza...
se me durmió la triste...
¿habrá un mañana?
¿Duerme?

Unamuno es un pensador y un poeta religioso. El tema de Dios: el Dios creído y el Dios en que se quiere creer, no lo abandonan nunca. Es el suyo un Dios muy personal, muy subjetivo, muy sumergido en el fundamento humano. El hombre necesita de Dios, se ve cada vez más urgido de Él. A veces pensamos que Dios es sólo el máximo ideal, el hombre que se

proyecta al infinito y que se eterniza. Hay un furioso anhelo de dar finalidad al universo, también un sentimiento directo y una deidad que le prolonga su vida más allá de la vida terrena. Llega a decirnos que creer en Dios es, en primera instancia, querer que haya Dios, no poder vivir sin él. Dios se revela en la humanidad y está en la conciencia del linaje humano. “Y este Dios, el Dios vivo, tu Dios, nuestro Dios, está en mí, está en ti, vive en nosotros y nosotros vivimos, nos movemos y somos en él” (*Sentimiento trágico de la vida*, cap. VII, p. 145). A veces parece ser que se duda de Dios, pero emerge cordial y vivo por el camino de la fe. La religión creada por Unamuno no es, en rigor, *la* religión, sino *su* religión. Su cristianismo es un cristianismo agónico, dramático. “Creo Señor, ayuda mi incredulidad”, le gusta repetir con san Pablo. Su Cristo es el Cristo agonizante sometido al suplicio de la cruz, descoyuntado, gimiente, pero atravesado por el relámpago de Dios y la eternidad. En el *Cristo de Velázquez* encuentra Unamuno una especie autosacramental. Paulatinamente devela el contenido misterioso de ese cuadro que es pura y blanca luz proyectada sobre sombra pura. El ser de Dios parece proyectarse sobre el hombre que carga a su espalda una nada preontológica:

Blanco tu cuerpo está como el espejo
del padre de la luz, del sol vivifico;
blanco tu cuerpo al modo de la luna
que muerta ronda en torno de su madre
nuestra cansada vagabunda tierra;
blanco tu cuerpo está como la hostia
del cielo de la noche soberana,
de ese cielo tan negro como el velo
de tu abundosa cabellera negra
de nazareno...

Cristo vivifica la muerte, nos la devuelve convertida en madre que ampara y conduce a la eternidad. No ha habido otro hombre que sucumba de pleno grado a la muerte. Ese hombre, “para nosotros hombre y Dios”, es Vida, Verdad, Razón, Norma. Se advierte que Unamuno conocía a los místicos españoles del siglo XVI. Su largo poema —88 estrofas de irregular número de versos— semeja una letanía, si no mística, al menos religiosa. Diálogo entre Cristo y Unamuno. Unamuno interroga y se responde. Ahí está el misterio trashumano de la muerte. Duda y fe como polos entre los que oscila el alma unamuniana:

Señor, que cuando al fin vaya perdido
a salir de esta noche tenebrosa
en que soñando el corazón se acorcha,
me entre en el claro día que no acaba,
fijos mis ojos de tu blanco cuerpo,
Hijo del Hombre, Humanidad completa,
en la increada luz que nunca muere;
mis ojos fijos en tus ojos, Cristo,
mi mirada anegada en Ti, Señor!

Miguel de Unamuno agonista, con su método de la cardíaca, busca lo que la ciencia no puede darle. Se encuentra con ansias de paz, pero no la consigue, cansado del duro bregar. La noche del 29 de octubre de 1936, dos meses antes de su muerte, al cumplir sus 72 años, Unamuno escribió en su mesa de trabajo, dentro del pequeño cuarto cuya ventana abría a la calle de La Compañía, unos versos nostálgicos de la niñez, añorantes de encontrar aquella fe escondida:

Un ángel, mensajero de la vida,
escoltó mi carrera torturada,
y desde el seno mismo de la nada
me hiló el hilillo de una fe escondida.

Volvióse a su morada recojida,
y aquí, al dejarme en mi niñez pasada,
para dormirme canta la tonada
que de mi cuna viene suspendida
Me lleva, sueño, al soñador divino,
me lleva, voz, al siempre eterno coro;
me lleva, muerte, al último destino;
me lleva, ochavo, el celestial tesoro;
y, ángel de luz de amor en mi camino,
de mi deuda natal lleva el aforo

No son muchos los conocedores del *Diario íntimo* que nos dejó don Miguel, escrito de su puño y letra en cinco cuadernillos, y que no está incluido en sus obras completas. Este *Diario íntimo*, me atrevo a decirlo, equivale a una verdadera retractación al estilo agustiniano. Puede decirse, después de la lectura de este *Diario íntimo*, que Miguel de Unamuno retornó a su fe católica de la infancia. Empezó a rezar en medio de un trance familiar difícil, advirtió que de nada le servían sus vanas doctrinas, y del fondo del corazón le “brotó la plegaría, como testimonio de la verdad del Dios Padre que oye nuestras súplicas...” “Pedía por el prójimo, a solas, delante de Ti, sin sombra de vanagloria ni de propia complacencia, sin eso

que se llama altruismo y es comedia y mentira”. Por la humildad alcanzó la sabiduría de los sencillos. Los últimos años, y particularmente los últimos meses, supo vivir en paz consigo mismo y con el mundo, “en la paz del Señor, descansando en la verdad y no en la razón”. El último Unamuno busca renovarse en Cristo. “Santificándonos se santificará la sociedad. La Iglesia es la congregación de los fieles, fuera de éstos no es nada sustantivo. No caigamos en el error de dar sustantividad panteística a la sociedad cristiana y pretender llevar algo a ello”. Y renglones adelante, don Miguel escribe en su cuadernillo: “Todo lo que no sea ir a confesarme y comulgar con el pueblo fiel es entrar en la Iglesia de Dios por otra parte que no es la puerta, es de ladrón y salteador... Dame, Señor, fuerzas para que vaya a lavarme al lavadero de tu enviado”. Las últimas poesías que escribe Unamuno son poesías que no podrían entenderse sin este reingreso a la Iglesia católica, apostólica y romana. Fue siempre un pensador y un poeta sacudido por verdaderas inquietudes religiosas. En el epitafio de su tumba están recogidas unas palabras de un salmo muy suyo.

Méteme, Padre eterno, en tu pecho,
misterioso hogar,
dormiré allí, pues vengo deshecho
del duro bregar.

La personalidad más señera de la generación del 98 no se limita a ser un españolísimo filósofo, poeta, dramaturgo, ensayista, novelista; sino que ha suscitado el interés y la admiración de todas las naciones cultas del planeta. He escrito un ensayo filosófico sobre la *Personalidad y filosofía de Miguel de Unamuno* y, antes, mi primer libro filosófico de juventud: *Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset: un bosquejo valorativo*. Confieso mi simpatía por esta gran figura del pensamiento español y occidental, pero nunca me he dejado llevar de mis simpatías para ocultar errores o callar divergencias. Pero más allá de concordancias y divergencias, admiro al poeta religioso y al hombre que nunca dejó de portar un crucifijo sobre su pecho. El resto es silencio. ¡Sólo Dios sabe! En su poesía advertimos su hambre de eternidad, su aspiración a la plenitud que sólo Dios confiere. No importa —o importa menos— esa despreocupación por la forma acicalada, si nos brinda, en cambio, poemas plenos de hondura metafísica y lírica emoción.

La conmoción producida por el desastre colonial de 1898 produjo en España ondas preocupaciones de cambios estructurales para forjar una España mejor en su realidad socioeconómica y cultural; cualidades y defectos, problemas y posibles soluciones movieron la conciencia de un puñado de hombres extraordinarios que comulgaron en el sueño de una España vigorosa, limpia y ejemplar.

Juan Ramón Jiménez (1881–1958), el poeta de Moguer, el andaluz universal, el Premio Nobel de Literatura (1956), incluye en su *Tercera antología poética* (1898–1953), 39 libros relativamente pequeños y depurados, escritos con esa difícil sencillez tan suya. En una carta a Manuel García Morente, director de la Colección Universal, le envía lo que él tiene por más sencillo y espontáneo de su obra, lo más depurado y sintético de cada una de sus “épocas”:

[...] sencillo, entiendo que es lo conseguido con los menos elementos; espontáneo, lo creado “sin esfuerzo”. Pero es que lo bello conseguido con los menos elementos sólo puede ser fruto de plenitud, y lo espontáneo de un espíritu cultivado no puede ser más que lo perfecto. (A menos que se exija para conseguir “eso que suele llamarse sencillo y espontáneo, la incultura y la pereza”). De otro modo volviendo la idea: la perfección en arte es la espontaneidad, la sencillez del espíritu cultivado.

Nadie mejor que él pudo definir lo que entiende por sencillo y lo que entiende por espontáneo. Él definió su meta: la perfección artística que radica en la sencilla espontaneidad del espíritu cultivado. Sencillo y espontáneo, diría yo, sin dejar de ser profundo y profundamente poeta. Profundo porque va a las esencias y no a las apariencias. Poeta porque lo tiene todo para serlo en grado excelso.

Juan Ramón Jiménez no tiene que ver con la Andalucía pintoresca, la Andalucía de la pandereta y de la manzanilla. En él encontramos mucho — no todo— de la Andalucía recóndita que también tiene su tradición: Fernando de Herrera, Rioja, Pedro Espinoza, Góngora, Bécquer, Manuel Machado... Juan Ramón no se queda en las cosas exteriores, aunque su sensibilidad fina, ardiente y aguda las capte muy bien; va y se instala en las cosas del espíritu. Mediterráneo esplendoroso, huertos y fuentes, lujo morisco y elegancias renacentistas parecen saturar todos los sentidos del egregio poeta. Sus notas líricas, puras, melodiosas, simples, se inician desde temprano, y su perfección es asombrosamente pura, desde la primera hora en que debuta como poeta. Lo advertimos en sus *Arias tristes*. Los

recursos artísticos y la precoz maestría no son producto del acaso; llanto y sonrisa se aúnan en *Jardines lejanos*:

Tú me mirarás llorando
y yo te diré:...
Y yo me sonreiré
para decirte no es nada

La sencillez de Jiménez no está exenta de sabiduría, de nostalgia, de éxtasis anímico:

... Era más dulce el pensamiento mío
que toda la dulzura del poniente...
... No hay en la vida nada que recuerde
estos dulces ocasos de mi alma.
... Viajero de mis lágrimas, solo, exaltado y triste

Una visión aureolada encendida, bajo tenue niebla luminosa, adopta una función instrumental, vehicular, para que el interior exaltado se comunique al mundo de lo fugaz. Sólo que se trata de una fugacidad que se inflama y se magnifica como para eternizarse. Yo encuentro en la Andalucía recóndita de Juan Ramón Jiménez no sólo estilo, tonalidad, refinamiento; sino una amalgama de superposición de culturas: ibérica, romana, árabe, castellana. En el siglo XVI —no hay que olvidarlo—, Andalucía fue el centro más cosmopolita y moderno del Imperio español, la novísima Castilla que vinculó España y América, porque en el buen andaluz encontramos no tan sólo la austeridad castellana, sino también gracia, melancolía, sabiduría, simpatía y profundidad, sólo ahí se han podido encontrar; lo que disgusta de algunos andaluces —malos andaluces— es lo falso, lo hiperbólico, lo superficial; lo que agrada de los buenos andaluces es lo exquisito, lo esencial, lo señorial, lo sobrio, lo eterno. “Juan Ramón —como suele llamársele— es el hombre y el poeta de lo bueno andaluz por excelencia, de la ‘Andalucía recóndita’ que a través de él adivinó Rodó; por eso se le ha llamado también el andaluz universal”, observa agudamente Federico de Onís. Hijo de buen linaje, formado con los jesuitas, primero, y en la Universidad de Sevilla, después, vivió desde su juventud con una precaria salud, hasta morir en la isla de Puerto Rico pocos meses después de haber recibido el Premio Nobel. Quien gozó más este premio fue su Zenobia del alma, su esposa Zenobia Campruví, española, de educación estadounidense,

traductora de Rabindranath Tagore, colaboradora leal, comprensiva y fina hasta el final.

Hay una forma métrica dominante en Juan Ramón: el alejandrino modernista. Pero esta forma métrica nada nos diría sin esas cosas bellas concretas que en sus diestras manos de poeta se enriquecen, se implican y complican. Sentimientos ambiguos apasionados. Sensualidad, mundaneidad y *daimón* interior se introducen en aquel dulce, melancólico, lírico, solitario, juvenil poeta... Maneja el soneto clásico y limpia de turbulencias su poesía anterior. Pocos poetas se han preocupado más por lograr, en un caudal de imágenes, la exactitud y la justeza, la claridad y la concreción, la temporalidad y la eternidad. Hay una concentración paulatina progresiva que se orienta a lo esencial de su poética. Juan Ramón se sale del modernismo porque le sobra genio para permanecer en él. Si queremos leer aquel Juan Ramón Jiménez de los *Jardines lejanos* con toda su gracia y elegante ligereza juvenil, ahí está ese

JARDÍN GALANTE

¡Mañana de primavera!
vino ella a besarme, cuando
una alondra mañanera
subió del surco,
cantando: “¡mañana de primavera!”

¡Mañana de primavera
le hablé de una mariposa
blanca, que vi en el sendero;
y ella, dándome una rosa,
me dijo: “¡cuánto te quiero!”
¡no sabes lo que te quiero!”

¡Guardaba en sus labios rojos,
tantos besos para mí!
yo le besaba los ojos: —“mis ojos ¡son para ti;
tú para mis labios rojos!”

El cielo de primavera
era azul de paz y olvido...
una alondra mañanera
cantó en el huerto aún dormido.
Luz y cristal su voz era
en el surco removido...
¡Mañana de Primavera!

Juan Ramón no sólo es un poeta de jardines pastorales, mares lejanos, sino que es también el Juan Ramón del Dios deseado y del Dios deseante. A veces encontramos en él una rara y beatífica entrega a la voluntad de Dios:

Lo que Vos queráis, Señor,
sea lo que Vos queráis.

Si queréis que, entre las rosas,
ría hacia los manantiales
resplandores de la vida,
que sea lo que Vos queráis.

Si queréis que entre los cardos,
sangre hacia las insondables
sombras de la noche eterna,
que sea lo que Vos queráis.

Gracias si queréis que mire,
gracias si queréis cegarme;
gracias por todo y por nada,
sea lo que Vos queráis.

Lo que Vos queráis, Señor,
sea lo que Vos queráis.

Otras veces se debate, se tortura, con el corazón sangriento, ante la nada.
Ante el pensamiento que no sale de su cárcel:

NADA

A tu abandono opongo la elevada
torre de mi divino pensamiento.
Subido a ella el corazón sangriento
verá la mar, por él empurpurada

Fabricaré en mi sombra la alborada
mi lira guardaré del vano viento
buscaré en mis entrañas mi sustento...
mas, ¿ay, y si esta paz no fuera nada?

¡Nada, sí; nada, nada!...
—o que cayera
mi corazón al agua, y de este modo
fuese el mundo un castillo hueco y frío...—

Que tú eres tú, la humana primavera,
la tierra, el aire, el agua, el fuego, ¡todo!,
... ¡y soy yo sólo el pensamiento mío!
[*Sonetos espirituales*, 1914–1915]

Él, poeta que amó la poesía pura como nadie, nos narra cómo vino a visitarlo su amada:

Vino, primero, pura
vestida de inocencia.
Y la amé como un niño.

Luego se fue vistiendo
de no sé qué ropajes.
Y la fui odiando, sin saberlo.

Llegó a ser una reina,
fastuosa de tesoros...
¡Qué iracundia de yel y sin sentido!
... Mas se fue desnudando.
Y yo le sonreía.

Se quedó con la túnica
de su inocencia antigua.
Creí de nuevo en ella.

Y se quitó la túnica.
y apareció desnuda toda...
¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!
[*Eternidades*, 1916–1917]

Adviértase, en este bello poema sobre la poesía, la visita de la musa que se ama a primera vista; las diversas etapas y los esfuerzos en la lucha por la depuración; el triunfo regio de la musa y el desnudamiento final para quedarse extasiado ante la poesía desnuda, suya para siempre.

El inteligente poeta que era Juan Ramón tenía que cantarle a la inteligencia, así con esa *j* de la fonética andaluza. El *intus lejere* de la inteligencia juanramoneana practica una intuición de esencias —casi fenomenológica, porque va a las cosas mismas— para obsequiarnos, después, el nombre exacto de las cosas:

¡Intelijencia, dame
el nombre exacto de las cosas!

... Que mi palabra sea
la cosa misma,
creada por mi alma nuevamente.
Que por mí vayan todos
los que no las conocen, a las cosas;
que por mí vayan todos
los que ya las olvidan, a las cosas;
que por mí vayan todos
los mismos que las aman, a las cosas...
¡Inteligencia, dame
el nombre exacto, y tuyo,
y suyo, y mío, de las cosas!
[*Eternidades*, 1916–1917]

El poeta puro busca la claridad en todo. Quisiera —cosa imposible— que Dios se le transparentara totalmente. Juan Ramón no es místico, pero pienso que hubiera querido serlo y que secretamente envidia a san Juan de la Cruz. Hay un poema suyo que a ratos parece invocación, en que aparece el Dios deseante y el Dios deseado. No puedo dejar de advertir cierto aire panteísta que cruza su pensamiento teológico:

LA TRANSPARENCIA, DIOS, LA TRANSPARENCIA

Dios del venir, te siento entre mis manos,
aquí estás enredado conmigo, en lucha hermosa
de amor, lo mismo
que un fuego con su aire.

No eres mi redentor, ni eres mi ejemplo,
ni mi padre, ni mi hijo, ni mi hermano;
eres igual y uno, eres distinto y todo;
eres dios de lo hermoso conseguido,
conciencia mía de lo hermoso.

Yo nada tengo que purgar.
Toda mi impedimenta
no es sino fundación para este hoy
en que, al fin, te deseo;
porque estás ya a mi lado,
en mi eléctrica zona,
como está en el amor el amor lleno.

Tú, esencia, eres mi conciencia; mi conciencia
y la de otro, la de todos,
con forma suma de conciencia;
que la esencia es lo sumo,
es la forma suprema conseguible,
y tu esencia está en mí, como mi forma.

Todos mis moldes, llenos
estuvieron de ti; pero tú, ahora,

no tienes molde, estás sin molde; eres la gracia
que no admite sostén,
que no admite corona,
que corona y sostiene siendo ingrávida.

Eres la gracia libre,
la gloria del gustar, la eterna simpatía,
el gozo del temblor, la luminaria
del clariver, el fondo del amor,
el horizonte que no quita nada;
la transparencia, dios, la transparencia,
el uno al fin, dios ahora solito en lo uno mío,
en el mundo que yo por ti y para ti he creado

Esos versos de arte menor escritos con tinte de nostalgia y romanticismo (*Arias tristes y Jardines lejanos*) no podrían durar mucho en un poeta en busca de su fino y apasionado colorido, lleno y pleno de nuevos ritmos de arte mayor. Algo he dicho ya sobre ese poema en prosa —magistral, precioso, humanísimo— que contiene una emocionada elegía a un humilde burrito —su cuasi *alter ego*— y que lleva por título inmortal *Platero y yo*. Ese hombre tímido —el poeta— que no quiere hablar con los hombres para que no hieran su delicada hipersensibilidad refleja un amor a su Andalucía profunda, donde encuentra lo mejor de lo humano, expresado con un estilo musical de singular belleza. Paulatinamente desaparecen, en Juan Ramón, los elementos decorativos, modernistas, para quedarse en la expresión sobria y desnuda; ¿qué cosa nos revela este interesantísimo tránsito del poeta? Un admirable y superior esfuerzo intelectual plasmado en sus obras de mayor madurez: *Diario de un poeta recién casado*, *Eternidades*, *Piedra y cielo*, *La estación total*, *Dios deseado y deseante* y *Animal de fondo*. El perfeccionamiento constante de su nuevo estilo no le abandonó mientras tuvo vida. La poesía intimista de la segunda época es una poesía más cerca de lo primigenio, más elemental y más sencilla, más íntegra y más bella. He aquí algunos ejemplos:

El poema

¡No le toques ya más,
que así es la rosa!

*Epitafio
de mí, vivo*

Morí en el sueño.
Resucité en la vida.

Voz mía

Voz mía, canta, canta;
que mientras haya algo
que no hayas dicho tú,
tú nada has dicho.

No corras, ve despacio,
que adonde tienes que ir es a ti solo!

¡Ve despacio, no corras
que el niño de tu yo, recién nacido
eterno
no te puede seguir

Parece como si el poeta quisiese eternizarse en una palabra viva,
suprema, divina; como si fuese una flor sola y fresca, sin tallo y sin raíz,
flotando siempre en el aire de la vida:

¡Palabra mía eterna!
¡Oh, qué vivir supremo
—ya en la nada la lengua de mi boca—,
oh, qué vivir divino
de flor sin tallo y sin raíz,
nutrida, por la luz, con mi memoria,
sola y fresca en el aire de la vida!

[*Eternidades*, 1916–1917]

El Dios de Juan Ramón Jiménez no es un Dios religioso, sino que es un
Dios metafísico.

PARA QUE YO TE OIGA

Rumor del mar que no te oyes
tú mismo, mar, pero que te oigo yo
con este oír a que he llegado
en mi Dios deseante y deseado
y que, con él, escucho como él.

Con oído de Dios te escucho mar,
verde mar y amarillo mar saltado,
donde el albatros y la gaviota
nos ven pasar, amando en su lugar
(su ola que se cambia y que se queda)
oyéndote a ti, mar, ellos también,
pero sin saber nada de que yo
sé que tú no te oyes.

Para que yo te oiga, mi conciencia
en Dios me abre tu ser todo para mí,
y tú me entras en tu gran rumor,
la infinita rapsodia de tu amor
que yo sé que es de amor, pues que es tan bella.

¡Que es tan bella, aunque tú,
mar amarillo y verde, no lo sepas acaso todavía,
pero que yo lo sé escuchándola; y la cuento,
(para que no se pierda) en la canción
sucesiva del mundo en que va el hombre
llevándote, con él, a su Dios solo.

No resulta fácil captar ese Dios juanramoneano que se remueve en las entrañas del poeta sin ahogarlo como si fuese un niño en la matriz de su madre, como si su sangre circulara en Dios y en Dios tuviese su inspiración completa. Sólo en él está la respiración total de nuestra gloria completa, entera, sin divisiones:

RESPIRACIÓN TOTAL DE NUESTRA
ENTERA GLORIA

Cuando sales en sol, Dios conseguido,
no estás en el nacerte solo;
estás en el ponerte,
en mi norte, en mi sur;
estás, con los matices de una cara grana,
interior y completa,
que mira para dentro
en la totalidad del tiempo y el espacio.

Y yo estoy dentro de ella
dentro de tu conciencia jeneral estoy
y soy tu secreto, tu diamante,
tu tesoro mayor, tu ente entrañable.

Y soy tus entrañas
y en ellas me remuevo

como en aire, y nunca soy tu ahogado;
nunca me ahogaré en tu nido
como no se ahoga un niño en la matriz
de su madre, su dulce nebulosa;
porque tú eres esta sangre mía
y eres su circular,
mi inspiración completa
y mi completa inspiración;
respiración total de nuestra entera gloria.

No hay que olvidar, jamás, que Juan Ramón nos trae, con su simbolismo y con su nueva poesía, un interés por la fuerza metafísica que está más allá del encanto impresionista. Su vocación no era la de quedarse —como se quedaron tantos decadentistas franceses— en la maestría sobre el ritmo, la musicalidad y las imágenes sensoriales. La llamada era clara: purificar el poema, ir más allá de los artificios decorativos para arribar a la limpidez, a la llama pura e inmortal. Buscaba verdades inmediatas, sin pasado ni futuro. En el mar y en la gloria de la naturaleza se encuentra la evidencia de ese Dios en el proceso de la creación:

Todas las nubes arden
porque yo te he encontrado,
Dios deseante y deseado;
antorchas altas cárdenas
(granadas, azules, rojas, amarillas)
en alto grito de rumor de luz.

Del redondo horizonte vienen todas
en congregación fúlgida,
a abrazarse con vueltas de esperanza
a mi fe respondida.

El Dios juanramoneano, omnipresente en el amor pasional del hombre y la mujer, en la naturaleza entera, en el pájaro que canta a la aurora, es, en cierto modo, el Dios deseante cuando el poeta desea y, de otra manera —pero al mismo tiempo—, el objeto de ese deseo teotrópico. Todo queda a media luz. Impresiones, sugerencias, afirmaciones, música, color y término —si es que se puede terminar— con este egregio poeta español y andaluz universal que despertó el interés mundial por la poesía española contemporánea. ¿Quién de los jóvenes poetas de la generación del 27 no tiene alguna deuda con ése que fue su conductor estético y que seguirá

siendo —por qué no decirlo— uno de los grandes conductores estéticos de la humanidad entera, mientras siga habiendo poesía en el mundo?

La generación de 1927, a diferencia de la generación de 1898, no proviene de ninguna conmoción social y cultural, sino de una conmemoración poética. En el año 1927 se conmemoró el tricentenario de la muerte del poeta español, culterano y barroco, Luis de Góngora y Argote: 1627–1927. Con un año de anticipación, el poeta Gerardo Diego había convocado, en unas cartas dirigidas a los más egregios poetas de España, a la conmemoración de esa memorable efeméride. Es preciso advertir que había empezado a cambiar, en España, el concepto que prevalecía sobre el autor de las *Soledades*. El retorno al soneto, la décima, el romance, etcétera, se había operado con el cambio de gusto. Había una figura singular, que vio, desde un principio, el movimiento de la generación del 27: Juan Ramón Jiménez. El gran poeta andaluz y universal servía, espléndidamente, de conductor y de puente entre los diversos *ismos* y la *otra orilla* de la lírica nueva. La revolución del ultraísmo liquidó las estéticas del modernismo, pero no produjo obras de verdadera envergadura poética. La feliz coyuntura que se dio en aquella reunión, en la capital de España, de los poetas Gerardo Diego, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre produjo una importante serie de coincidencias: contemporaneidad, formación universitaria, depuración lírica. Guillermo Díaz-Plaja observa atinadamente:

Frente a la idea, que circulaba en todos los manuales, según la cual Góngora era un creador monstruoso y laberíntico, este grupo de jóvenes escritores levantó la bandera a favor del poeta de las *Soledades* al que estudiaron (Dámaso Alonso, Federico García Lorca), editaron (Gerardo Diego, Jorge Guillén) e imitaron (Rafael Alberti).

Los poetas de la generación del 27 sintieron que Góngora, con su poesía culta, intelectual, difícil, elitista, podía servir para designar el grupo e impulsar el florecimiento de las personalidades poéticas singulares. Hay, en medio de coincidencias, diversidades inocultables en los credos estéticos. Aunque los poetas suelen ser difíciles de encasillar, se ha incluido a Gerardo Diego y a Dámaso Alonso en el *creacionismo*; a Rafael Alberti, Federico García Lorca y a los dos poetas anteriores —en otra de sus facetas— en el *neopopularismo*; a Jorge Guillén, Vicente Aleixandre y Gerardo Diego (una vez más, Gerardo Diego) en el *intelectualismo*; a Rafael

Alberti, Federico García Lorca y Vicente Aleixandre, en el *superrealismo*. Imposible proceder al estudio filosófico poético de estos grandes y singulares poetas españoles. Vayan, tan sólo, unas pinceladas. El delicado poeta santanderino Gerardo Diego, nacido en 1896, empezó en el movimiento ultraísta; siguió con el credo estético del creacionismo y sobresalió con su inventiva metafórica —tan personal— de una nueva realidad. Con su *Romancero de la novia* y *Soria* revaloriza y revigora las estrofas populares. Con sus sonetos a Violante y su fábula de x y seda, recrea el clasicismo gongorino de manera muy peculiar. También gusta de exaltar los factores religiosos y culturales en su libro *Ángeles de Compostela*. Su talento múltiple y vario se manifestó en la poesía y en la crítica poética. No siempre conserva la misma altura, pero nunca le falta la dignidad poética.

Tuve la fortuna de conocerlo y de escucharlo en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo de Santander. Recuerdo esa figura delgada, delicada, un tanto macilenta, con aristocrático desgane, ofreciendo lecciones de estética y lecturas de poemas propios. En su *Manual de espumas* (1924), nos ofrece una sencilla y deliciosa

CANCIÓN DE CUNA

El viento de ida y vuelta,
y el abanico en calma.

El tren ha muerto en la estación de enfrente,
y mi pañuelo cuelga de la rama más alta.

Dejad que pasen los arroyos,
dejad que vuelen mis lágrimas.
No permitáis en cambio que se acerquen
las ventanas lejanas.

La noria seguirá
lavando los pañales,
y la playa acunando
los naufragos triviales
[*Manual de espumas*, 1924]

La belleza metafórica de Gerardo Diego es una belleza suave, armoniosa, delicada. Canta a la amada sin vehemencias estridentes, sin retórica vacua, con gusto estético en la línea juanramoneana:

ROSA MÍSTICA

Era ella
Y nadie lo sabía
Pero cuando pasaba
los árboles se arrodillaban
Anidaba en sus ojos
el avemaría
y en su cabellera
se trenzaban las lejanías
Era ella
Me desmayé en sus manos
como una hoja muerta
sus manos ojivales
que daban de comer a las estrellas.
Por el aire volaban
romanzas sin sonido
Y en su almohada de pasos
me quedé dormido

Pedro Salinas (1892–1951) es, acaso, el discípulo más fiel y depurado de Juan Ramón Jiménez. Tiene demasiada cultura literaria para poder sucumbir ante subversiones poéticas estridentes, ante *ismos* carentes de buen gusto estético. Prefiere la sencilla y espontánea transparencia de la métrica corta. Maneja magistralmente heptasílabos y octosílabos. Riguroso en su selección, exigente en la creación poética, gusta de expresar la emoción contenida y leve en el sentimiento amoroso. Sobresalen entre sus obras: *Presagios* (1923), *Seguro azar* (1929), *Fábula y signo* (1931), *Razón de amor* (1936) y *Todo más claro* (1949). En su primera etapa muestra delicadeza, apasionada ternura, sinceridad sin reticencias; en su segunda etapa apunta hacia inquietudes de una época un tanto desolada y trágica:

La balanza —bien lo veo—
está vencida hacia el lado
del platillo malo.
¿Quién me puso allí ese peso?
No fui yo, pero allí está
puesto en mi daño,
y cargo con pesadumbres
que trajeron otras manos.
Señor, lo que yo no puse
¿por qué me es fuerza quitarlo?
¡Y hay muchas cosas queridas
en ese platillo malo!
[*Presagios*, 1923]

Me gusta, en Pedro Salinas, ese discreto tono de confianza humana, esa hábil técnica desrealizadora, esa sutil y difícil sencillez. Busco, como filósofo de la poesía, las esencias captadas en palabra temporal que se hace eviterna. Apunto a los diversos credos estéticos en los poetas, encontrando en ellos la analogía del eterno *eón* poético. En este caso, como en los restantes, me interesa la significación y el sentido final de los poemas.

Jorge Guillén (1893–1984) es un poeta frutivo, sensorial, más vertido hacia lo externo que hacia lo interno. Diríase que palpa con las manos la materia poética vertida en impecable técnica y en original riqueza metafórica. Le noto —por qué no decirlo— cierto alejamiento de lo humano, de lo demasiado humano, para engolosinarse con su orfebrería poética. Esa sustancia poética impasible tal vez sea —¡queda la duda!— forma de poesía pura con fondo apasionado y ardiente en estado de contención. De su *Poemario* que integra las colecciones de sus versos que se suceden en pocos años hay uno que caracteriza ese matemático, hermético gongorino pulido de la estrofa:

PERFECCIÓN

Queda curvo el firmamento,
compacto azul, sobre el día.
Es el redondeamiento
del esplendor: mediodía.

Todo es cúpula. Reposa,
central sin querer, la rosa,
a un sol en cenit sujeta.
Y tanto se da el presente
que el pie caminante siente
la integridad del planeta.

Federico García Lorca (1898–1936) es un enorme dramaturgo, de los más insignes en el siglo xx, pero es también un egregio poeta, sobre todo en su etapa *popularista*. Si me diesen a escoger entre el dramaturgo y el poeta, me quedaría con el dramaturgo pero sin desdeñar jamás —como lo hacen otros poetas de la poesía pura— al auténtico exponente del retorno —del mejor retorno— a lo popular. Tiene influencias, sobre todo en su primera etapa —sólo los mediocres niegan las influencias que vienen de lejos—, pero García Lorca —¡válgame la expresión tautológica!— es García Lorca. Nos sorprende y nos cautiva esa cascada de metáforas tan populares y tan sabiamente empleadas; para compararle como cultivador

del romance, habría que volver los ojos a Lope de Vega, a Quevedo y a Góngora, pero con una diferencia: en García Lorca hay un mundo de presentimientos, venganzas, fatalismo y amor a la vida, de pura cepa gitano-andaluza. Su métrica octosílaba y rima asonante alterna —forma poética típica del *romance*— es manejada con increíble destreza. En su primera etapa poética, el escritor granadino aparece con sus metáforas y su música cautivante: *Libro de poemas* (1921), *Primeras canciones* (1922), *Canciones* (1927). El mejor García Lorca viene después, con *el Romancero gitano* (1928, 18 poemas) y *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935), poema reiterativo de inquietante ritmo y rara musicalidad.

Federico de Onís, un buen cazador de bellezas poéticas, advierte en García Lorca “desde una visión nueva del alma andaluza y el lirismo musical de sus canciones y dramático de sus romances hasta el hondo lirismo sobrerrealista y cubista de sus odas católicas cosmopolitas, subconscientes y trascendentales; todo ello seguro, sereno, distanciado, clásico”. Por mi parte, apunto que el mejor García Lorca se encuentra en su poesía de profunda raigambre andaluza, vertida en avanzada y difícil técnica estética. El último García Lorca, el de *Poeta en Nueva York*, alambicado y abstruso, me parece estéticamente inferior al gran poeta de las canciones del *Romancero gitano* y el *Poema del cante jondo*:

CANCIÓN DE JINETE

Córdoba.
Lejana y sola.

Jaca negra, luna grande,
y aceitunas en mi alforja.
Aunque sepa los caminos
yo nunca llegaré a Córdoba.

Por el llano, por el viento,
jaca negra, luna roja.
La muerte me está mirando
desde las torres de Córdoba.

¡Ay qué camino tan largo!
¡Ay mi jaca valerosa!
¡Ay que la muerte me espera, antes de llegar a Córdoba!

Córdoba.
Lejana y sola.

[*Canciones*, 1927]

Esa elegante gracia andaluza, única en el mundo, resplandece en el embrujo de los poemas garcíalorqueanos. Del *Poema del cante jondo*, selecciono unos fragmentos del

ROMANCE DE LA LUNA, LUNA

La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos.
El niño la mira mira.
El niño la está mirando.
En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
los senos de duro estaño.
—Huye, luna, luna, luna.
Si vinieran los gitanos,
harían con tu corazón
collares y anillos blancos.
—Niño, déjame que baile.
Cuando vengan los gitanos,
te encontrarán sobre el yunque
con los ojillos cerrados.
—Huye, luna, luna, luna.
que ya siento sus caballos.
—Niño, déjame; no pises
mi blancor almidonado.

El jinete se acercaba
tocando el tambor del llano.
Dentro de la fragua el niño
tiene los ojos cerrados.

Por el olivar venían,
bronce y sueño, los gitanos.
Las cabezas levantadas
y los ojos entornados.

Cómo canta la zumaya,
¡ay, cómo canta en el árbol!
Por el cielo va la luna
con un niño de la mano.

Dentro de la fragua lloran
dando gritos, los gitanos.
El aire la vela, vela.
El aire la está velando.

Ese dramatismo, saturado de dolor y de presagios, surge en un pueblo perdido de la Andalucía del llanto, o en una calle solitaria donde encuentra la muerte alguien que no lo conocía nadie:

Muerto se quedó en la calle
con un puñal en el pecho.
No lo conocía nadie.
¡Cómo temblaba el farol!
Madre.
¡Cómo temblaba el farolito
de la calle!
Era madrugada. Nadie
pudo asomarse a sus ojos
abiertos al duro aire.
Que muerto se quedó en la calle
que con un puñal en el pecho
y que no lo conocía nadie.
[Sorpresa]

Ningún poeta, después de Juan Ramón Jiménez, ha dejado mayor influencia en los países de habla española como Federico García Lorca. Siempre se sintió atraído por los temas folklóricos tradicionales de España y de su Andalucía natal. Pero nadie como él supo darle plasticidad y musicalidad refinada a esa manera de estar en el mundo, tan andaluza y tan gitana. El brillante colorido de las metáforas subyuga a sus lectores:

Antonio Torres Heredia,
hijo y nieto de Camborios,
con una vara de mimbre
va a Sevilla a ver los toros.

Moreno de verde luna,
anda despacio y garboso.
Sus empavonados bucles
le brillan entre los ojos.
A la mitad del camino
cortó limones redondos,
y los fue tirando al agua
hasta que la puso de oro.
Y a la mitad del camino,
bajo las ramas de un olmo,
guardia civil caminera
lo llevó codo con codo...
[Prendimiento de Antoñito...]

Alguna vez, Federico García Lorca nos regaló su teoría del *duende*. Ese *duende* que surge desde el hondón del alma en el verdadero artista: en la *cantaora*, en los bailarines de flamenco y en el propio poeta. Decir *duende* es decir embrujo, sortilegio, euritmia, inspiración artística, visitación de la musa, apertura al *daimón* interior... El duende es algo más íntimo que la musa, más peculiarmente español. España, y Andalucía en especial, está movida por un milenario duende de música y danza. Míticos gitanos, guardias civiles, bailarines y ángeles cobran figura propia en el *Romancero gitano*. Música espontánea de duende aparece en el *Poema del cante jondo*. Sentidos diversos en libertad sensual, imágenes auditivas, visuales y táctiles producen confusión de los sentidos para un crítico anglosajón como J. M. Cohen, pero no para nosotros, los hispanohablantes. Lo que para Cohen puede parecer “estilo afectado” y “romances artificiales”, para nosotros, los que conocemos España y Andalucía, sólo hay la verdad del propio pueblo de García Lorca, que resplandece en metáforas no sobrecargadas, sino sorprendentes, inusitadas, felices. En el *Romancero gitano* aparecen personajes pintorescos actuando en forma poco común, como en sueños, pero verdaderos personajes. Hay un tema constante en su primera poesía: la Muerte, *Doña Muerte arrugada*, que pasea por sauzales con su absurdo cortejo de ilusiones remotas. Esta vendedora de colores de cera y de tormento parece una hada mala y enredadora. En el *Romancero gitano*, compuesto en tres años (1924 -1927), está escrito el metro de romances tradicionales, y forja varios mitos. García Lorca está comprometido con el amor sexual, con la sensualidad genuina; que no se nos venga a decir que el poeta granadino sólo está inmerso en la muerte y en la crueldad. El sentido de la muerte, tan agudo, tan profundo, es propio de España y, acaso, aún más de México. En el romance de *La casada infiel*, hay erotismo en logradas metáforas. La sensualidad llega al máximo. Vista, tacto, erotismo, están ahí, al principio del poema, cuando el gitano despierta la pasión de la joven casada infiel:

Y que yo me la llevé al río
creyendo que era mozuela,
pero tenía marido.

Fue la noche de Santiago
y casi por compromiso.
Se apagaron los faroles
y se encendieron los grillos.

En las últimas esquinas
toqué sus pechos dormidos,
y se me abrieron de pronto
como ramos de jacintos.
El almidón de su enagua
me sonaba en el oído
como una pieza de seda
rasgada por diez cuchillos.
Sin luz de plata en sus copas
los árboles han crecido,
y un horizonte de perros
ladra muy lejos del río.

Pasadas las zarzamoras,
los juncos y los espinos,
bajo su mata de pelo
hice un hoyo sobre el limo.
Yo me quité la corbata.
Ella se quitó el vestido.
Yo el cinturón con revólver.
Ella sus cuatro corpiños.
Ni nardos ni caracolas
tienen el cutis tan fino,
ni los cristales con luna
relumbran con ese brillo.
Sus muslos se me escapaban
como peces sorprendidos,
la mitad llenos de lumbre,
la mitad llenos de frío.
Aquella noche corrí
el mejor de los caminos,
montado en potra de nácar
sin bridas y sin estribos.
No quiero decir, por hombre,
las cosas que ella me dijo.
La luz del entendimiento
me hace ser muy comedido.

Sucia de besos y arena,
yo me la llevé del río.
Con el aire se batían
las espadas de los lirios.

Me porté como quien soy.
Como un gitano legítimo.
Le regalé un costurero
grande, de raso pajizo,
y no quise enamorarme
porque teniendo marido
me dijo que era mozuela

cuando la llevaba al río.
[Romancero gitano]

En las trincheras de la Guerra Civil se recitaban los romances de García Lorca, su popularidad ha sido y es incuestionable. Costumbres populares, modos de pensar del pueblo andaluz. Orgullo de varón gitano.

El horror a la muerte prematura es patente en el poeta granadino. *Poeta en Nueva York*, escrito en los Estados Unidos, hace uso de las técnicas surrealistas sugeridas por Dalí. Se abandonan los métodos tradicionales y se recurre a imágenes más violentas. Ya no son aquellas felices imágenes, tan de su estilo. Ahora hay temor ante rascacielos y multitudes arremolinadas. Desierto de piedra que le hace pensar en muerte por cáncer. Sólo los negros aparecen como su contacto con la realidad. Su palabra pierde forma y las palabras son desagradables:

Tu ignorancia es un monte de leones, Stanton.
El día que el cáncer te dio una paliza
y te escupió en el dormitorio donde murieron los huéspedes en la epidemia
y abrió su quebrada rosa de vidrios secos y manos blandas

para salpicar de lodo las pupilas de los que navegan, tú buscaste en la hierba mi agonía...

Fuera del arte de los negros, García Lorca sólo vio máquinas de autómatas. Ciertamente imita los ritmos negros con maestría, pero finalmente García Lorca volvió a su *haimat* (terruño) en 1930. Además de sus geniales dramas realistas, Federico García Lorca escribió una poesía que acaso sea su obra maestra. Se trata de una profunda lamentación por la muerte de su amigo Ignacio Sánchez Mejías, un torero veterano. Este poema elegíaco (1935) está dividido en cuatro tiempos intensos y breves: “La cogida y la muerte”, “La sangre derramada”; “Cuerpo presente” y “Alma ausente”. El poeta de primera magnitud se pone de relieve:

A las cinco de la tarde.
Eran las cinco en punto de la tarde.
Un niño trajo la blanca sábana
a las cinco de la tarde.
Una espuerta de cal ya prevenida
a las cinco de la tarde.
Lo demás era muerte y sólo muerte
a las cinco de la tarde.

El viento se llevó los algodones

a las cinco de la tarde.
Y el óxido sembró cristal y níquel
a las cinco de la tarde.
Ya luchan la paloma y el leopardo
a las cinco de la tarde.
Y un muslo con un asta desolada
a las cinco de la tarde.
Comenzaron los sones de bordón
a las cinco de la tarde.
Las campanas de arsénico y el humo
a las cinco de la tarde.

En las esquinas grupos de silencio
a las cinco de la tarde.

¡Y el toro solo corazón arriba!
a las cinco de la tarde.
Cuando el sudor de nieve fue llegando
a las cinco de la tarde,
cuando la plaza se cubrió de yodo
a las cinco de la tarde,
la muerte puso huevos en la herida
a las cinco de la tarde.
A las cinco de la tarde.
A las cinco en punto de la tarde.

Un ataúd con ruedas es la cama
a las cinco de la tarde.
Huesos y flautas suenan en su oído
a las cinco de la tarde.
El toro ya mugía por su frente
a las cinco de la tarde.
El cuarto se irisaba de agonía
a las cinco de la tarde.
A lo lejos ya viene la gangrena
a las cinco de la tarde.
Trompa de lirio por las verdes ingles
a las cinco de la tarde.
Las heridas quemaban como soles
a las cinco de la tarde,
y el gentío rompía las ventanas
a las cinco de la tarde.

A las cinco de la tarde.
¡Ay qué terribles cinco de la tarde!
¡Eran las cinco en todos los relojes!
¡Eran las cinco en sombra de la tarde!

El gaditano Rafael Alberti, nacido en 1903, fue seis años pintor cubista, pero en 1923 se dedicó de lleno a revelar sus dotes naturales de poeta de inspiración popular, primero, y gongorino ultraísta, después. Es un poeta puro y, a la vez, sobrerrealista de lo subconsciente; empieza por protestar como liberal español contra el egoísmo de los latifundistas y el oscurantismo de los curas y termina haciéndose miembro del Partido Comunista. Su temática consistió en los recuerdos de su infancia en la costa cercana a Cádiz, y en los ángeles que le sirvieron para forjar una mitología propia. Esos ángeles de Alberti nada tienen que ver con los ángeles de la revelación cristiana, de la teología católica. Se trata de simples estados psicológicos o mentales, de la confianza feliz en el propio yo que transita hacia la incertidumbre y la desesperanza:

¿A dónde el paraíso,
sombra, tú que has estado?,
pregunta con silencio.

Ciudades sin respuesta,
ríos sin habla, cumbres
sin ecos, mares mudos.

Nadie lo sabe. Hombres
fijos, de pie, a la orilla
parada de las tumbas

Me ignoran...

Tras el paraíso perdido sobreviene la hospedería de las sombras. Poesía intelectual, con algunos acentos románticos, que pasa de lo personal a lo social. Hay figuras activas en la sociedad que sirven para disfrazar poéticamente un comentario político:

EL ÁNGEL AVARO

Ese hombre está muerto
y no lo sabe.
Quiere asaltar la banca,
robar nubes, estrellas, cometas de oro
comprar lo más difícil:
el cielo
y ese hombre está muerto.

Alberti en estado de violenta desesperación y el mundo capitalista que siente que puede comprarlo todo, aunque esté muerto, sirven de fondo a la visión poética de *El ángel avaro*. Deseaba que pereciera la tierra pero pensó que debía haber alguna solución, sin ayuda sobrenatural, y nunca la encontró:

Salvadme de los años en estado de nebulosa,
de los espejos que pronuncian trajes y páginas desvanecidos,
de las manos estampadas en los recuerdos que bostezan. Huid nos entierran en viento enemigo.
Y es que mi alma ha olvidado las reglas

En vano pretende cantar la belleza evanescente del pasado imperfecto. Los poemas de guerra de Alberti, poemas polémicos, pierden mérito poético por tornarse en poesía de tesis. No obstante, logra vigor de imágenes y calidad poética en el poema *Los campesinos*:

Se ven marchando duros, color de la corteza,
que la agresión del hacha repele y no inmuta.
Como los pedernales, sombría la cabeza,
pero lumbre en su sueño de cáscara de fruta.

Huelen los capotones a corderos mojados,
que forra un mal sabor a sacos de patatas,
uncido a los estiércoles y fangales pegados
en las cancinas botas más rígidas que patas.

Prescindo de los poemas de la desolación que escribe en Buenos Aires, ciudad que le parece tierra culturalmente vacía bajo la cruz del sur. Personalmente pienso y siento que el poema más logrado de Rafael Alberti es:

SUEÑO

¡A los remos, remadores!
GIL VICENTE

Noche
verde caracol, la luna.
Sobre todas las terrazas
blancas doncellas desnudas

¡Remadores, a remar!
de la tierra emerge el globo
que ha de morir en el mar

Alba
dormíos, blancas doncellas,
hasta que el globo no caiga
en brazos de la marea

¡Remadores, a remar;
hasta que el globo no duerma
entre los senos del mar!

[*Marinero en tierra*, 1925]

Ninguna provincia de España y pocos lugares del mundo han dado mayor número con mejor calidad de poetas que Andalucía. Vicente Aleixandre (1898–1984), sevillano de buena cepa, cursa estudios de derecho en la Unidad Central de Madrid, trabaja de asesor en una compañía industrial y muy pronto abraza su decidida vocación poética. Colabora en importantes revistas —*Revista de Occidente*, *Litoral*, *Carmen*, *Mediodía*—, obtiene el Premio Nacional de Literatura en 1934 (por su libro *La destrucción o el amor*) y se le otorga el Premio Nobel de Literatura en 1977.

La trayectoria de Aleixandre se inicia con el modernismo de Rubén Darío, asimila las influencias de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez —sus paisanos andaluces— y encuentra su expresión poética personal, peculiar, singular. Va de la estrofa a la prosa poética. Su temática esencial es tripartita: amor, angustia y muerte. Pocos poetas han buceado más hondo en sí mismos por los torturantes y abismales ámbitos de lo subconsciente como Vicente Aleixandre. Lo que busca son las raíces de lo primordial humano. No es romántico ni subjetivista exasperado, ni existencialista. Pero muestra su intimismo subjetivo, su apremiante necesidad de existir y de expresarse. Su lenguaje es limpio, pulcro, plástico, expresivo. Quedan eliminadas, finalmente, la estrofa, la descripción externa y la imagen retórica. En el poeta sevillano se conjuga felizmente el gusto surrealista con la pasión amorosa. El amor, como el cuerpo humano, es lo fundamental de la vida. Ciertamente Vicente Aleixandre es uno de los poetas contemporáneos más difíciles en lengua española. Pocos saben salvar los obstáculos del lenguaje hermético de las imágenes exacerbadas, del ritmo inusitado, como este sevillano que nos va ganando paulatinamente con palabras, amores y pasiones que hacemos nuestras.

Entre sus obras principales figuran: *Ámbito* (1928); *Espadas como labios* (1932); *Pasión de la tierra* (1935); *La destrucción o el amor* (1935);

Sombra del paraíso (1944), obra que le valió el Premio Nobel de Literatura; *Mundo a solas* (1950); *Nacimiento último* e *Historia del corazón* (1954)...

El Premio Nobel que se otorga a Vicente Aleixandre se concede, también, a esa maravillosa generación del 27. En su libro *La destrucción o el amor* canta a:

LA LUZ

El mar, la tierra, el cielo, el fuego, el viento,
el mundo permanente en que vivimos,
los astros remotísimos que casi nos suplican,
que casi a veces son una mano que acaricia los ojos.

Esa llegada de la luz que descansa en la frente.
¿De dónde llegas, de dónde vienes, amorosa forma que siento respirar,
que siento como un pecho que encerrara una música,
que siento como el rumor de unas arpas angélicas,
ya casi cristalinas como el rumor de los mundos?

¿De dónde vienes, celeste túnica que con forma de rayo luminoso
acaricias una frente que vive y sufre, que ama como lo vivo?;
¿de dónde tú, que tan pronto pareces el recuerdo de un fuego ardiente como el hierro que señala,
como te aplacas sobre la cansada existencia de una cabeza que te comprende?

Tu roce sin gemido tu sonriente llegada como unos labios de arriba,
el murmurar de tu secreto en el oído que espera,
lastima o hace soñar como la pronunciación de un nombre
que sólo pueden decir unos labios que brillan.

Contemplando ahora mismo estos tiernos animalitos que giran por tierra alrededor,
bañados por tu presencia o escala silenciosa,
revelados a su existencia, guardados por la mudez
en la que sólo se oye el batir de las sangres.

Mirando esta nuestra propia piel, nuestro cuerpo visible
porque tú lo revelas, luz que ignoro quién te envía,
luz que llegas todavía como dicha por unos labios,
con la forma de unos dientes o de un beso suplicado,
con todavía el calor de una piel que nos ama.

Dime, dime quién es, quién me llama, quién me dice, quién clama,
dime qué es este envío remotísimo que suplica,
qué llanto a veces escucho cuando eres sólo una lágrima.
Oh tú, celeste luz temblorosa o deseo,
fervorosa esperanza de un pecho que no se extingue,
de un pecho que se lamenta como dos brazos largos
capaces de enlazar una cintura en la tierra.

¡Ay amorosa cadencia de los mundos remotos,
de los amantes que nunca dicen sus sufrimientos,
de los cuerpos que existen, de las almas que existen,
de los cielos infinitos que nos llegan con su silencio!

Todo termina con los cielos infinitos que nos llegan con su silencio. El poeta pronuncia su palabra ante el silencio de Dios. Descubre llamada, súplica, lágrima, deseo, esperanza... Hay una celeste túnica —rayo luminoso— que acaricia la frente, y hay, también, un recuerdo de un fuego ardiente que deja su señal. Una señal sosegada ante la fatiga de una cabeza cansada que comprende. La presencia de lo inefable es como escala silenciosa. En su obra *Sombra del paraíso* (1944) encontramos este delicado y bello poema:

AL CIELO

El puro azul ennoblece
mi corazón. Sólo tú, ámbito altísimo
inaccesible a mis labios, das paz y calma plenas
al agitado corazón con que estos años vivo.

Reciente la historia de mi juventud, alegre todavía
y dolorosa ya, mi sangre se agita, recorre su cárcel
y roja de oscura hermosura, asalta el muro
débil del pecho, pidiendo tu vista,
cielo feliz que la mañana rutilas,
que asciendes entero y majestuoso presides
mi frente clara, donde mis ojos te besan.

Luego declinas, oh sereno, oh puro don de la altura,
cielo intocable que siempre me pides, sin cansancios, mis besos,
como de cada mortal, virginal, solicitas.
Sólo por ti mi frente pervive al sucio embate de la sangre.
Interiormente combatido de la presencia dolorido y feroz,
recuerdo impío de tanto amor y de tanta belleza,
una larga espada tendida como sangre recorre
mis venas, y sólo tú, cielo agreste intocado,
das calma a este acero sin tregua que me yergue en el mundo.

Baja, baja dulce para mí y da paz a mi vida.
Hazte blando a mi frente como una mano tangible
y oiga yo como un trueno que sea dulce una voz
que, azul, sin celajes, clame largamente en mi cabellera.
Hundido en ti, besado del azul poderoso y materno,
mis labios sumidos en tu celeste luz apurada
sientan tu roce mediano, y mis ojos
ebrios de tu estelar pensamiento te amen,

mientras así peinado suavemente por el soplo de los astros,
mis oídos escuchan al único amor que no muere.

¿Cuántas cosas espera el poeta del cielo? De ese cielo que ennoblece su corazón. De ese cielo inaccesible a sus labios, que le da paz, calma, hermosura, caricia de mano tangible, voz dulce y vigorosa que clama en su cabellera beso del azul poderoso y materno. Los oídos del poeta han escuchado *al único amor que no muere*; ¿cuál puede ser este amor? El amor de Dios y el amor a las personas amadas que triunfan de la muerte. De su *Historia del corazón* (1954), selecciono el poema:

TEN ESPERANZA

¿Lo comprendes?, lo has comprendido
lo repites y lo vuelves a repetir
siéntate.
No mires hacia atrás.
¡adelante!
Adelante. Levántate. Un poco más. Es la vida.
Es el camino. ¿qué llevas la frente cubierta de sudores
con espinas, con polvo, con amargura, sin amor, sin mañana?...
sigue, sigue subiendo. Falta poco. Oh, qué joven eres.
Qué joven, qué jovencísimo, qué recién nacido. Qué ignorante
entre tus pelos grises caídos sobre la frente brillan tus claros ojos azules,
tus vívidos, tus lentos ojos puros, ahí quedados bajo algún velo.
Oh, no vaciles, y álzate. Álzate todavía.
Coge con tu palo de fresno blanco y apóyate.
Un brazo a tu lado quisieras. Míralo.
Míralo ¿no lo sientes?
Ahí súbitamente está quieto es un bulto silente.
Apenas si el color de su túnica lo denuncia.
Y en tu oído una palabra no pronunciada
una palabra sin música, aunque tú la estés escuchando.
Una palabra con viento, con brisa fresca.
La que mueven tus vestidos gastados
la que suavemente orea tu frente. La que seca tu rostro,
la que enjuga el rostro de aquellas lágrimas.
La que atusa, apenas roza tu cabello gris ahora
en la inmediatez de la noche cógete a ese brazo blanco.
A ése que apenas conoces pero que reconoces
yérguete y mira la raya azul del increíble crepúsculo,
la raya de la esperanza en el límite de la tierra.
Y con grandes pasos seguros, enderézate, y ahí apoyado,
confiado, sólo échate rápidamente a andar...

Curiosa esperanza nos regala el poeta, una esperanza que se comprende, que se repite, que no mira hacia atrás, que se levanta y que es la vida. Pero una esperanza —comentamos nosotros— que penetra y funda la vida humana. Una vida que se alza hacia lo alto y que escucha palabras no pronunciadas, sin música, con viento de brisa fresca, esperanza que se yergue ante la raya azul del increíble crepúsculo y que se echa decididamente a andar. Vicente Aleixandre es difícil al principio pero claro después. El lenguaje hermético se abre en imágenes extremas que nos regalan palabras de amor y de pasión que parecen nuestras. La *Einfühlung* nos ha llevado, por mano diestra, hacia lo más íntimo de los poemas amorosos de Vicente Aleixandre.

5. POESÍA INGLESA

La literatura inglesa ha sabido acoger, con envidiable facilidad, las influencias extranjeras. Inglaterra ha sabido asimilar y, en cierta manera, nacionalizar los elementos literarios que vienen del exterior. La cultura renacentista se introduce rápidamente —y en abundancia— en suelo inglés. De pronto se suscita una espléndida y alta floración literaria original. Curioso y extraño paralelo: la Edad de Oro española y la espléndida madurez literaria original en Inglaterra coinciden cronológicamente. William Shakespeare y Miguel de Cervantes Saavedra —dos de los cuatro grandes genios que tiene la literatura europea— son contemporáneos, pero jamás llegaron a conocerse. Dante y Goethe —los otros dos grandes titanes de la literatura occidental— viven en Italia y en Alemania con buena distancia de siglos.

La literatura inglesa ha sabido ponderar lo culto y lo popular. No hay un salto brusco de la tradición medieval al Renacimiento, porque lo nuevo y lo tradicional se conjugan sin excluirse. Los escritores cultos ingleses nunca desdeñaron las formas artísticas culturales. La brillante poesía del reinado de Isabel. Skelton —poeta satírico— marca la transición entre la poesía medieval y la renacentista. Wyatt introduce el soneto —a manera de Petrarca— en la literatura inglesa. Pero la gracia y el refinamiento empiezan con el conde Surrey. Versos amorosos y blancos en alabanza de Geraldine. Sidney intercala poesías en su novela pastoril *La Arcadia*. Pocos como él han puesto de relieve las bellezas de los poetas ingleses, en ese libro intitulado *Defensa de la poesía*, que constituye un verdadero tratado crítico sobre la poesía y sobre el teatro.

Se considera a Edmund Spenser (1553–1559) como el poeta más ilustre del siglo XVI inglés. Aún hoy se sigue leyendo, sin que su fama haya menguado o sufrido eclipses. Algo hay en este poeta que sobrepasa las variaciones del gusto literario. Doce poemas pastoriles —uno para cada mes del año— constituyen el *Calendario de los pastores*. No se trata de una simple obra bucólica, sino de una obra nacional no exenta de originalidad y de sello personal. Sabe tratar los temas amorosos con difícil delicadeza. Dejó inconclusa *La reina de las hadas*, proyectada en doce partes y

cumplida sólo en seis. Trátase del relato alegórico de los doce caballeros de la Tabla Redonda en sus aventuras y en su lucha de doce virtudes contra doce vicios. De la docena de virtudes sólo pudo cantarle a la piedad, a la temperancia, a la caridad, a la castidad, a la amistad, a la justicia y a la cortesía. Esta última virtud la dejó en el comienzo de la séptima parte. La muerte le impidió dar cumplido remate a su obra. El rey Artus simboliza la magnificencia, la síntesis de las doce virtudes. A este rey le corresponde el honor de conducir las ante el trono de gloria, la reina de las hadas. Ahí están, en esa alegoría, la reina Isabel, el conde de Leicester y varios aristócratas más. Los críticos han sabido ver en la obra de Edmund Spenser poder imaginativo, densidad de pensamiento, elevada moralidad y melodía de los versos.

Marlowe es el más notable de los precursores de Shakespeare, pero pertenece a la dramaturgia más que a la poesía.

William Shakespeare (1564–1616), cumbre de la literatura inglesa y titán de la dramaturgia universal, nació en Stratford-on-Avon, pero pasó su vida en Londres trabajando como actor y haciendo refundiciones y arreglos de obras ajenas. De 1600 a 1610 se produce la muy alta creación personal, y en el apogeo de su gloria se retiró a su ciudad natal: Stratford. Ahí vivió los últimos años de su vida y ahí murió apaciblemente. No es el caso de estudiar y clasificar las obras dramáticas de Shakespeare. Sólo quiero apuntar su grandeza como creador del drama moderno y la simpatía humana que nos suscita cuando percibe y expresa la intimidad psicológica de sus personajes. Una extraña y comprensiva compasión resplandece aun en los personajes más repulsivos: el judío Shylock y el rey Ricardo III. Aquí no hay un *ananké* o *moira* que conduzca a los héroes a un desenlace inevitable, pero sí existe cierto determinismo interno y dramático que brota de la pasión del carácter y de las circunstancias históricas y geográficas que lo moldean. El sentimiento de venganza en lucha contra debilitamiento intelectual (*Hamlet*), la ambición incontenible con su trayectoria casi inevitable (*Macbeth*), el impulso ciego y terrible de los celos que lleva al crimen (*Otelo*), están en la *poíesis* de Shakespeare. Pero también los caracteres cómicos, con el popular Falstaff, deleitan a los ingleses, en particular; a todos los hombres, en universal. Como poeta propiamente dicho, Shakespeare es autor de varios sonetos. *Venus y Adonis* y *La violación de Lucrecia* son los dos poemas más logrados y citados de Shakespeare. No obstante, los sentimientos tan variados, la valentía de las

imágenes y la riqueza de la forma —en los sonetos de Shakespeare— nos cautivan definitivamente. El valor poético de esos sonetos, aunque acaso no iguale al de los poemas de Petrarca, admite comparación con el del poeta italiano y lo supera por el vigor de los pensamientos.

Ben Johnson advierte:

AL LECTOR

La figura que aquí ves colocada
fue de Shakespeare gentil la efigie amada

Contendió con natura el dibujante
para exceder la vida palpitante

¡Oh, si en bronce su ingenio dibujara
tan bien cual supo diseñar su cara!

El pintor habría entonces rebasado
cuanto al bronce fue siempre trasladado.

Pero, pues no ha podido, ve en la prensa
no su pintura, sino su obra inmensa

Shakespeare —creador de dramas y compañero eviterno del género humano— es poeta. Poeta excepcional. En su tiempo, gustó más como poeta que como dramaturgo; en nuestro tiempo, sucede lo contrario: nos gusta más como dramaturgo que como poeta. Eso no significa, sin embargo, que se le resten méritos a ese gran poeta que no se limita a cantar sus propias cuitas —poetas de “estirpe lunar”—, sino también las de otros —de “estirpe solar”, como alguien les ha llamado— que escrutan la universalidad del humano, que captan el sentido recóndito de las pasiones humanas y de la armonía cósmica. Fuerzas de la naturaleza y almas humanas, pueblos y épocas. Fundador y cabeza de una nueva prole en Inglaterra de poetas solares. Siente los valores afectivos en su pureza abstracta, separados de las causas que los han producido. En él abundan los chispazos metafísicos del sentimiento. Con las palabras ensaya una música del amor. Vayan aquí, como muestra, dos sonetos:

Why is my verse so barren of new pride,
So far from variation or quick change?
Why with the time do I not glance aside
To new-found methods and to compounds strange?

Why write I still all one, ever the same,
And keep invention in a noted weed,
That every word doth almost tell my name,
Showing their birth and where they did proceed?
O, know, sweet love, I always write of you,
And you and love are still my argument;
So all my best is dressing old words new,
Spending again what is already spent:
For as the sun is daily new and old,
So is my love still telling what is told.*

Some glory in their birth, some in their skill,
Some in their wealth, some in their bodies' force,
Some in their garments, though new-fangled ill,
Some in their hawks and hounds, some in their horse;
And every humour hath his adjunct pleasure,
Wherein it finds a joy above the rest:
But these particulars are not my measure;
All these I better in one general best.
Thy love is better than high birth to me,
Richer than wealth, prouder than garments' cost,
Of more delight than hawks or horses be;
And having thee, of all men's pride I boast:
Wretched in this alone, that thou mayst take
All this away and me most wretched make.*

No quiero ocuparme de poetas menores que nada aportan a la poética inglesa y universal. Ni siquiera el poeta neoclásico Alexander Pope llega a cumbres dignas de admiración. Lo mismo cabe decir de la poesía descriptiva de J. Thompson, aunque tenga sensibilidad, sentimiento a la naturaleza y cierta propensión a la reflexión filosófico-poética. Queden para el estudio de los literatos Eduard Young, Gray y otros poetas menores.

Los críticos más autorizados señalan cinco grandes poetas de la era victoriana: Tennyson, Browning, Rossetti, Morris, Swinburne. Robert Browning es el que más nos interesa, por la profundidad de pensamiento, aunque adolezca de oscuridad estilística. *Campanas y Granadas*, con su forma predilecta de monólogos y diálogos, nos permiten penetrar finamente en el análisis psicológico de los humanos. La belleza —bien lo advierte— es reflejo de Dios, y el mundo es escuela de actividad preciosa —conocimiento, arte, pasión—, magnífica, atractiva. Problemas religiosos, políticos y sociales; renacimiento con su mezcla intelectual de cristianismo y paganismo, todo ello resplandece en este discreto y culto poeta inglés.

John Milton (1608–1674) es el poeta más importante del siglo XVII en Inglaterra. Poseyó una sólida formación humanística. Fue un gran conocedor de la sagradas escrituras de la literatura hebrea y de las letras italianas y francesas. Su obra maestra, *El Paraíso perdido*, es un magno poema ético religioso: rebelión de Satán y de los ángeles rebeldes; derrota y caída de los mismos en los abismos del infierno; oposición sistemática a los designios divinos en el mundo recién creado; descubrimiento por Satán del Paraíso con Adán y Eva, nuevas criaturas, a las cuales se dispuso a perder, y las hizo perder el Paraíso con el pecado original. Es la caída del hombre y su expulsión del Paraíso. Hay grandiosidad y belleza de las descripciones. Y hay también un verdadero espíritu religioso que informa el poema. Más tarde —“nunca segundas partes fueron buenas”— escribe *El Paraíso reconquistado*, otro poema acerca de la Redención. El descenso literario es patente. Milton no se conformó con ser un gran poeta ético, también compuso un buen número de poesías líricas. Hay un precioso soneto lírico intitulado *A su ceguera* que sobresale de los demás.

El Paraíso perdido es un poema escrito en verso libre y en doce cantos. Su acción se desarrolla sucesivamente en el Cielo, en los Infiernos y en la tierra. Se inicia con la caída de los ángeles rebeldes y perversos, prosigue con la configuración para tentar a Eva y a Adán; termina con el mandato de Dios arrojando a nuestros primeros padres del Paraíso. Al comienzo de este magno poema, el autor llora su ceguera. Estos emotivos y sobrecogedores versos —al lado de los monólogos de Satán y de la oración y el amor de Adán y Eva (Libro IV)— figuran entre los poemas más perfectos que posee la modernidad. En 1655, John Milton toma la pluma y decide expresarnos poéticamente la significación y el sentido de su ceguera:

ON HIS BLINDNESS

When I consider how my light is spent
Ere half my days in this dark world and wide,
And that one talent which is death to hide,
Lodged with me useless, though my soul more bent
To serve therewith my Maker, and present
My true account, lest he, returning, chide;
“Doth God exact day-labour, light denied?”
I fondly ask; but Patience, to prevent
That murmur, soon replies, “God doth not need
Either man’s work, or his own gifts; who best
Bear his mild yoke, they serve him best; his state
Is kingly: thousands at his bidding spedd,

And post o'er land and ocean without rest;
They also serve who only stand and wait."

El poeta ha visto cómo se ha malgastado su luz en esos días oscuros y extendidos. Alojado en su insuficiencia, en su limitación de ente finito, se abre en su dimensión teotrópica y soporta el suave yugo para servir mejor a su Dios. En este océano sin descanso, aguanta, sirve y espera. La armonía lingüística, el alto designio y el pensamiento genuinamente religioso se funden y confunden en la voz del poeta.

William Blake (1757–1827) escribe *Poetical Sketches* (1783), su primer libro de poemas; *Songs of Innocence and Experience* (1794), que refleja mayor madurez; *The Two Last and Greatest "Prophetic" Poems, Milton and Jerusalem*. Empieza por manifestar, con su primer libro, una insatisfacción de la poesía reinante en la tradición y proclama la necesidad de buscar y encontrar nuevas formas y técnicas. Gradualmente su pensamiento simbólico acerca de la historia humana y de su experiencia personal de la vida y del sufrimiento se articulan en formas gigantescas, con el propósito de constituir una mitología. Llega a decirnos: "I must Create a System or be enslaved by another Man's". Quería ser un poeta de dimensiones proféticas, titánicas. No le faltó dedicación intelectual, arrojo para arrostrar los desafíos autoplanteados; pero sí careció —me parece— de mesura y de modestia. La caída del hombre, el malestar de la cultura moderna, nos llevan a una especie de caótica y física desintegración que tiene que ser superada por el proceso de reintegración. No pienso que por el incremento del goce sensual y por la intensificación de los sentidos corporales vaya a realizarse la redención. Pero me parece de un alto valor la visión de la fraternidad de los hombres que se cobijan en un mismo solar.

Ante la miseria de los niños que sienten frío y que lloran en esta tierra de pobreza, Blake imagina un Jueves Santo que traslada a otro mundo:

HOLY THURSDAY

Is this holy thing to see,
In a rich and fruitful land,
Babes reduced to misery,
Fed with cold and usurous hand?

Is that trembling cry a song?
Can it be a song of joy?
And so many children poor?
It is a land of poverty!

And their sun does never shine,
And their fields are bleak & bare,
And their ways are fill'd with thorns;
It is eternal winter there.

For where-e'er the sun does shine,
And shere-e'er the rain does fall,
Babe can never hunger here,
Nor poverty the mind appall.⁴⁸

William Wordsworth (1770–1850) está dominado —en su credo poético, por una visión de la naturaleza como guía, guardiana, nodriza de su corazón y de su alma— por todo su ser moral. Su retorno a la naturaleza es un retorno a la idea de cosmos. Un cosmos en donde el mundo y el hombre son interdependientes en sus poderes. La mente es insaciable, pero el mundo es inexhaustible. Su simpatía por el universo como común y simpatética ubicación de los seres es ambigua. Por eso se ha pensado en el panteísmo de Wordsworth. Pensamientos inorgánicos se desarrollan y se combaten en su imaginación. La desnudez de Wordsworth proviene de su visión de la pobreza de la imaginación y el escándalo de la subjetividad. Su estilo es abierto y natural, por lo menos en sus dos libros de *The Prelude*. La subconciencia de su pasado le renueva continuamente sus sentidos y su salud mental. Al menos es eso lo que él cree. Cada uno está referido al otro, cada vida vive la vida de otros, además de la suya. La poesía de Wordsworth es un calendario viviente; en ese itinerario cotidiano advertimos una tensión entre el fracaso imaginativo y la introspección paroxística.

Alguna vez Wordsworth se siente en paz; en esa tarde beatífica escribe un bello soneto:

IT IS A BEAUTEOUS EVENING

It is a beauteous evening, calm and free;
The holy time is quiet as a Nun
Breathless with adoration; the broad sun
Is sinking down in its tranquillity;
The gentleness of heaven is on the sea:
Listen! The mighty Being is awake,
And doth with his eternal motin make
A sound like thunder-everlastingly,
Dear Child! Dear Girl! That walkest with me here,
If thou appear'st untouched by solemn thought,
Thy nature is not therefore less divine:

Thou liest in Abraham's bosom all the year;
And worshipp'st at the Temple's inner shrine,
God being with thee when we know it not.⁴⁹

Las más de las veces, Wordsworth piensa y expresa que el mundo es demasiado con nosotros. Poco tiene la naturaleza de nosotros; pero nosotros hemos llevado nuestros corazones más allá:

THE WORLD IS TOO MUCH WITH US

The world is too much with us; late and soon,
Getting and spending, we lay waste our powers;
Little we see in Nature that is ours;
We have given our hearts away, a sordid boon!
This Sea that bares her bosom to the moon;
The winds that will be howling at all hours,
And are up-gathered now like sleeping flowers;
For this, for every thing, we are out of tune;
It moves us not. —Great God! I'd rather be

A Pagan suckled in a creed outworn;
So might I, standing on this pleasant lea,
Have glimpses that would make me less forlorn;
Have sight of Proteus rising from the sea;
Or hear old Triton blow his wreathed horn

William Butler Yeats (1865–1939) es un poeta irlandés que ha impactado, como pocos, la literatura contemporánea. Se trata, no tan sólo del más destacado poeta angloirlandés, sino del más original en sensibilidad y credo poético de los irlandeses que han hecho poesía.

En cierta manera, Yeats, poeta simbolista, comprendía muchas formas de los otros grandes simbolistas. Tiene una dramática preocupación por los problemas de su tiempo. Gusta de las metáforas cosmológicas para expresar sus hipótesis teosóficas heterodoxas. No se sabe si le importa más la poesía o la mitología. Su mitología es una mezcla del paganismo primitivo de la mitología irlandesa y del hinduismo. Sus metáforas son desiguales, algunas poco afortunadas. El rango de su delicada sensibilidad, la expresión refinada de sus ideas, la experiencia extensa e intensa en un amplio radio temático, hacen de W. B. Yeats uno de los grandes poetas contemporáneos de habla inglesa. Es una de esas raras voces que ha definido y articulado los elementos poéticos de la edad moderna. Su nueva mitología, abstrusa y arbitraria, va a ceder el paso a imágenes más tangibles, a estados de ánimo más clarificados. Soñaba con una nueva Irlanda, pero le antipatizaban los

revolucionarios pequeñoburgueses que luchaban por la independencia irlandesa. Respetaba el heroísmo, pero no comulgaba con el pueblo de la futura República de Irlanda, porque era un protestante angloirlandés. Sólo me detendré en dos de sus poemas. En su juventud, en el libro *The Rose* (1893), nos regala un breve, bello y melancólico poema sobre el amor:

THE PITY OF LOVE

A Pity beyond all telling
Is hid in the heart of love:
The folk who are buying and selling,
The clouds on their journey above,
The cold wet winds ever blowing,
And the shadowy hazel grove
Where mouse-grey waters are flowing,
Threaten the head that I love.

En su madurez, en su obra *Last Poems* (1936–1939), nos deja un pequeño, delicado poema, escrito magistralmente y dedicado a una dulce bailarina:

SWEET DANCER

The girl goes dancing there
On the leaf-sown, new-mown, smooth
Grass plot of the garden;
Escaped from bitter youth,
Escaped out of her crowd,
Or out of her black cloud.
Ah, dancer, ah, sweet dancer!

If strange men come from the house
To lead her away, do not say
That she is happy being crazy;
Lead them gently astray;
Let her finish her dance,
Let her finish her dance.
Ah, dancer, ah, sweet dancer!

Oscar Wilde (1854–1900), escritor polifacético y pensador agudo y genial, escribe dramas, comedias, ensayos, poemas, novelas, cuentos... Oscar Wilde escribió la *Balada de la cárcel de Reading* cuando estaba en la prisión del condado de Berks. Continuó esta hermosa balada en el pueblecito Berne Val. Todo el dolor y toda la desesperación de su alma fueron destilados en la esencia del sentimiento que vertió en el poema. La

balada la dedicó al condenado a muerte Charles T. Wooldridge. En la prisión leyó la *Divina Comedia* de Dante y se identificó con las almas del infierno, porque se sentía en él. La balada es humilde y rebelde, piadosa y terrorífica. La religiosidad que campea en el poema es indubitable. Selecciono —por cuestiones de espacio— tan sólo dos fragmentos:

Y el hombre de la garganta roja e hinchada
y de los ojos puros y fijos espera las manos santas que llevaron
al ladrón al Paraíso porque el Señor no desprecia el corazón
roto y contrito

.....
.....

Y con lágrimas de sangre purificó su mano, la mano
que sostuvo el acero; porque sólo la sangre puede borrar
la sangre, y sólo las lágrimas pueden curar; y la mancha
carmesí que era de Caín, se convirtió en el
nívoo sello blanco de Cristo

Gustemos ahora, en la propia lengua de Wilde, un bello poema que refleja ese afán, tan humano, de volar hacia lo alto. El poeta se pregunta por su antigua sabiduría y su austero control. Quisiera saber el secreto de la totalidad de cuanto hay. Pero las disonancias de su vida sólo llegan a invocar a ese Dios que acaso sólo alcance en algunas lágrimas. ¿Será el tiempo de la muerte? ¿Perderá la herencia anímica ahora que ha tocado la miel del romance?

HÉLAS [ALAS]

To drift with every passion till my soul
Is a stringed lute on which all winds can play,
Is it for this that I have given away
Mine ancient wisdom, and austere control?
Methinks my life is a twice-written scroll
Scrawled over on some boyish holiday
With idle songs for pipe and virelay,
Which do but mar the secret of the whole.
Surely there was time I might have trod
The sunlit heights, and from life's dissonance
Struck one clear chord to reach the ears of God:
Is that time dead? lo! With a little rod
I did but touch the honey of romance—
And must I lose a soul's inheritance?

6. POESÍA NORTEAMERICANA

Los poetas norteamericanos suelen ser juzgados, por sus mismos coterráneos, con cánones extranjeros, especialmente ingleses. Por otra parte, ellos mismos han mostrado una cierta sujeción a las modas poéticas europeas. Yo no creo que sus recursos lingüísticos sean una traba; lo que ha pasado es que pocos poetas se han atrevido a usar la lengua coloquial para transformarla en lenguaje poético. El norteamericano habla —aunque con diferente pronunciación y con diferentes modismos— el mismo idioma que hablan los ingleses, pero el vocabulario, la pronunciación y la herencia literaria han dado ciertos rasgos y ciertos sesgos especiales. No todos los poetas norteamericanos son de ascendencia inglesa. Poetas europeos de segundo o de tercer rango influyen, a veces más de la cuenta, en la poesía norteamericana. Aun así, están haciendo una nueva literatura y una nueva poesía. El caso de Walt Whitman fue un fenómeno extraordinario, aunque no lo podamos generalizar. Pero hay otros poetas —Stevens y, sobre todo, Ezra Pound— que se mueven entre la aceptación y el rechazo de los grandes representantes de la cultura poética europea. La liberación que Walt Whitman dio a sus paisanos, con ritmos netamente americanos y con verso libre un tanto profético, no ha dado todavía suficientes frutos en los Estados Unidos.

A pesar de que algunos europeos califiquen la cultura estadounidense como tierra virgen, es lo cierto que la literatura norteamericana es, actualmente, una de las más ricas de nuestros días. Habría que hacer un estudio profundo, tramo a tramo, de la historia de la literatura norteamericana en la circunstancia social y mental en que aparece. Con una fuerte personalidad nacional aparecen en la escena literaria Hawthorne, Melville, Poe, Whitman, Pound, Eliot y Mark Twain. Esas voces locales se convierten en voces universales, ilustres y nuevas. Unos cuantos poetas, y el teatro norteamericano sobre todo, influyen decisivamente en Europa. Las colonias inglesas (1588–1765) presentan, desde su inicio, corrientes intelectuales y tendencias literarias. La nueva república (1765–1829) se muestra como una nación nueva y orgullosa con un desarrollo cultural propio. El renacimiento norteamericano se opera de 1829 a 1860, con Herman Melville —un explorador del mundo que le rodea y de enigmas que no puede eludir—; Edgar Allan Poe, sureño refinado que nos cuenta

cuentos de terror originales, extraños, pero siempre atractivos, y que hace una poesía escasa en extensión pero fina en forma y fondo. La poesía de esa época es una combinación de lo viejo y de lo nuevo. La guerra civil (1850–1865) produce una poesía que va a trascender las fronteras nacionales con un hombre nacido en pleno conflicto bélico: Walt Whitman. Pero la literatura prosigue hasta hoy, con el advenimiento de los Estados Unidos, modernos y contemporáneos (1856–1914).

Aunque los Estados Unidos sea una nación muy joven, sin raíces autóctonas y, consiguientemente, sin mestizaje como las hispanoamericanas, presenta esa mezcla de europeos (*melting pot*) que se arraigan en suelo de América y adquieren cierta fisonomía occidental-americana, cierto modo de hacer literatura que se va gestando desde la independencia y sus primeros frutos: Irving, Cooper, Poe; cierto apogeo de la Nueva Inglaterra —Emerson, Thoreau, Hawthorne—; madurez literaria en Melville y, sobre todo, en Whitman, que es el más americano de los poetas. Hay, en la rica literatura norteamericana, humorismo y surgimiento del oeste (Mark Twain); un tono menor en Lanier, Gable, Harris, Veecher Stone, Jewed, Emily Dickinson... Realismo en la prosa, contribución de los expatriados, buena novela y mejor teatro, pero lo que más nos interesa: Robinson, Sandburg, Lindsay, Master, Frost, Williams, Pound, Stevens, Eliot...

Mientras que los críticos británicos consideran que la novela norteamericana es áspera y virulenta; los críticos norteamericanos —y algunos críticos británicos— consideran la novela inglesa como remilgada y débil. Yo haría una excepción: Graham Green, uno de los más grandes novelistas del siglo xx. No ha resultado muy afortunada la preocupación por lo genuinamente norteamericano, pero sí resulta muy comprensible deformar y exagerar; simplificar problemas no lleva a forjar un nuevo y valioso credo estético. No se ha mostrado aún que el estilo norteamericano se haya desarrollado hasta apartarse del estilo inglés, porque no se ha realizado un estudio satisfactorio del lenguaje usado en Norteamérica. Acaso los mejores intentos se han verificado con el lenguaje del poeta Walt Whitman. Estados Unidos no tiene, en proporción, menos intelectuales que Europa; pero tiene, eso sí, comparativamente, una tradición de escasos años.

En una época los norteamericanos creyeron que formaban el *pueblo elegido* de Dios. Esa creencia se ha perdido y ha sido sustituida por un

amor a la Patria que se ha tornado, de una o de otra manera, en módulo obligatorio. Con todos estos ingredientes, la literatura norteamericana se presenta actualmente como una literatura vigorosa. A modo de muestra — como lo he estado haciendo en el caso de las otras literaturas— seleccionaré unos cuantos modelos.

Edgar Allan Poe (1809–1849) produjo, a pesar de su corta existencia, una obra imperecedera: cuentos, poemas, ensayos, historias... Genio atormentado que legó a la posteridad una obra extraña, fecunda, extraordinaria. Su madre, bellísima artista, muere cuando Edgar Allan tenía apenas dos años y medio. Su padre había fallecido pocos meses antes que su madre. La orfandad de él y de sus dos hermanos no resulta muy feliz. Por algunos años, Edgar gozó del cariño y de la protección de un padre adoptivo generoso y de una madre adoptiva delicada y tierna. Cuando ella muere, el marido se vuelve a casar con una mujer que no entiende ni quiere a Edgar. Fue enviado a Inglaterra por unos años, retornó a Virginia y se inició su cárcel imaginaria en su país natal. No lo entendían los americanos en su fina sensibilidad, y él no quería renunciar a ella. Es, qué duda cabe, un adolescente y, más tarde, un escritor maduro siempre atormentado. El alcohol que ingería habitualmente y otras drogas que probó en algunas ocasiones acabaron por agudizarle la sensibilidad y por llevarlo a otros mundos imaginarios terribles, a veces terroríficos. Ganó dos concursos literarios que le abrieron la puerta de la fama. Hay en su vida una mano amiga y protectora: Kennedy, un comprensivo y selecto espíritu que lo defiende y lo protege. Baudelaire no se explica sin la influencia fuerte, decisiva, de su maestro Poe. Refiriéndose a su admirado Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire confiesa que atrae sin violencia “como un torbellino”. El autor de *Las flores del mal* se siente presa del vértigo y se ve obligado a seguir al artista en sus arrebatadoras deducciones. No duda en afirmar que

[...] ningún hombre ha explicado con tanta magia lo “excepcional” de la vida humana y de la naturaleza, los ardimientos de la convalecencia, el final de las estaciones con sus esplendores enervantes. Todo lo fugitivo, lo imponderable, se describe de manera minuciosa y científica, pero terrible, porque todo lo imaginario que flota alrededor de esa persona nerviosa hasta el extremo le conduce a la desviación ética. Esa vaga angustia, ese malestar del corazón, suscitan el sentido de lo inmenso y el sentido del misterio. A veces hay en la obra de Poe perspectivas magníficas, llenas de luz y de calor, que se abren repentinamente en sus paisajes para presentarlos en el fondo de sus horizontes, ciudades orientales, arquitecturas increíbles, esfumadas por la distancia en la cual el sol arroja lluvias de oro. Los personajes de Poe, esas personas de facultades hipersensibles, de voluntad ardorosa, que lanzan el reto hasta contra el mismo imposible, aquellas cuya mirada se lanza rígida como una espada sobre objetos que se

agrandan a fuerza de contemplación, nacen todos o, mejor dicho son todos el mismo Poe [...] Por otra parte, su mujer ideal, su Titánida, se rebela bajo diferentes imágenes, que vienen a ser más bien maneras distintas de sentir la belleza en una unidad vaga pero sensible. En esa unidad vive, tal vez más delicadamente que en otra parte, ese *Amor insaciable de lo bello* que constituye el gran título del artista supremo y que le da en resumen el derecho al afecto y a la admiración de los poetas.

Y no sólo de los poetas, diría yo, sino de todos los hombres que cultivamos nuestra dimensión estética y que sentimos esa sed insaciable de lo bello. Quiero, además, hablar ya no de esa Titánida ideal, sino de una mujer real, que fue, en la vida de Edgar Allan Poe, su más grande amor y su más grande asidero, su amiga y su amante: la escritora Frances Osgood. En carta dirigida a uno de los críticos y detractores de Poe, Frances Osgood dice que su trato con los hombres podría ser como se solía decir, pero que su trato con las mujeres era muy diferente y que jamás mujer alguna dejó de sentirse más o menos impresionada por el poeta. A ella le pareció siempre un modelo de elegancia, de distinción y de generosidad. Sus finos modales eran una mezcla indefinible de orgullo y dulzura. A partir del momento en que le conoció, hasta su muerte, nunca dejó de quererle; y sabe que tuvo para ella un recuerdo poco antes de morir. ¿Por qué Edgar Allan Poe nació y murió en los Estados Unidos? Él mismo no sabría que contestarnos, pensaba que había una inadecuación fundamental entre sus preferencias radicales y su circunstancia norteamericana. Pero tampoco en Inglaterra llegó a la perfecta adaptación. Había en él como un sentimiento de extranjero en todas partes. Por eso nos conmueve. Las huellas de sus pasos las hemos seguido desde nuestra primera juventud. Lo admiro mucho como poeta, pero le admiro más como cuentista. La poesía, para Edgar Allan Poe, fue una pasión más que un fin propuesto. Sus treinta poemas muestran una fuerza alucinatoria, una angustia metafísica, una aspiración celeste y una maestría formal que han merecido traducciones en casi todos los idiomas cultos del planeta.

Edgar Allan Poe intentó escribir ensayos filosóficos que llamó *Eureka*. Piensa que es un poema, aunque a nosotros nos parezca un ensayo de abarcar el secreto del cosmos. En su inútil intento, acierta por lo menos en buscar el principio de la unidad de todos los seres. El principio de la gravitación le parece sólo una reacción del acto divino por el que todos los seres fueron irradiados de la unidad. Yo he preferido siempre al autor de *El escarabajo de oro*, *Las campanas*, *El cuervo* y *Annabel Lee*. La musicalidad, la delicadeza y el espíritu de elevación se ponen de relieve en

el sencillo y bello poema *Las campanas*, del cual transcribo sólo los dos primeros cantos:

THE BELLS

I

Hear the sledges with the bells—
Silver bells!
What a world of merriment their melody foretells!
How they tinkle, tinkle, tinkle,
In the icy air of night!
While the stars that oversprinkle
All the heavens, seem to twinkle
With a crystalline delight;
Keeping time, time, time,
In a sort of Runic rhyme,
To the tintinnabulation that so musically wells
From the bells, bells, bells, bells,
Bells, bells, bells—
From the jingling and the tinkling of the bells.

II

Hear the mellow wedding-bells—
Golden bells!
What a world of happiness their harmony foretells!
Through the balmy air of night
How they ring out their delight!—
From the molten-golden notes,
And all in tune,
What a liquid ditty floats
To the turtle-dove that listens, while she gloats
On the moan!
Oh, from out the sounding cells,
What a gush of euphony voluminously wells!
How it swells!
How it dwells
On the Future! — how in tells
Of the rapture that impels
To the swinging and the ringing
Of the bells, bells, bells—
Of the bells, bell, bells, bells.
Bells, bells, bells—
To the rhyming and the chiming of the bells!*

Se suele decir que de lejos todo es poesía. Quiérese indicar que el recuerdo idealizado se torna lírico. Edgar Allan Poe convierte en poesía su

recuerdo de una mujer. El tiempo, combinado con su desaparición en esta tierra, transforman en sustancia poética a quien ahora canta el poeta:

ANNABEL LEE

It was many and many a year ago,
In a kingdom by the sea,
That a maiden there lived whom you may know
By the name of Annabel Lee;—
And this maiden she lived with no other thought
Than to love and be loved by me.

She was a child and I was a child,
In this kingdom by the sea,
But we loved with a love that was more than love—
I and my Annabel Lee—
With a love that the winged seraphs of Heaven
Coveted her and me.

And this was the reason that, long ago,
In this kingdom by the sea,
A win blew out of a cloud by night
Chilling my Annabel Lee;
So that her high-born kinsmen came
And bore her away from me,
To shut her up in a sepulchre
In this kingdom by the sea.

The angels, not half so happy in Heaven,
Went envying her and me:—
Yes! that was the reason (as all men know,
In this kingdom by the sea)
That the wind came out of the cloud, chilling
And killing my Annabel Lee.

But our love it was stronger by far than the love
Of those who were older than we—
Of many far wiser than we—
And neither the angels in Heaven above
Nor the demons down under the sea
Can ever dissever my soul from the soul
Of the beautiful Annabel Lee:—

For the moon never beams without bringing me dreams
Of the beautiful Annabel Lee;
And the stars never rise but I see the bright eyes
Of the beautiful Annabel Lee;
And so, all the night-tide, I lie down by the side

Of my darling, my darling, my life and my bride
In her sepulchre there by the sea—
In her tom by the side of the sounding sea.*

Walt Whitman (1819–1892), poeta, periodista, amante de la libertad, es el mejor exponente de la épica americana. Parece un nuevo Adán que experimenta un lenguaje muy americano y muy suyo, y que proyecta la historia del futuro. Está alegremente orgulloso de su tierra y de su gente porque no le parecen simplemente un país ni una raza. Poeta exuberante, apasionado que ama a los Estados Unidos y que escribe de su nación como ningún otro poeta lo había hecho. Cantor, pensador, visionario y ciudadano extraordinario, éste fue el Walt Whitman de quien Thoreau decía que fue “probablemente el más grande demócrata que nunca antes había existido”. Su obra maestra acaso fue *Leaves of Grass*, que fue juzgada por Emerson como “The must extraordinary piece of wit and wisdom”.

No conozco otro poeta que se haya cantado a sí mismo como Walt Whitman. Un poeta español, andariego y quijotesco: León Felipe, tradujo al castellano y prologó el *Canto a mí mismo*, de Whitman. Era natural que León Felipe comprendiese y quisiese a un poeta que tuvo —como él— un sentido independentista muy marcado. Este sentido independentista permeaba la vida norteamericana después de la Guerra de Secesión. Whitman concibe su *Canto a mí mismo* como una poesía renovadora y como una representación de la vida moderna. El sentido individualista, en un mundo que amenazaba tragar a la persona singular de carne y hueso en provecho de la sociedad, resplandece con vigoroso esplendor en Walt Whitman. Los críticos literarios franceses —Jules Romains, Georges Duamel, Charles Vrildal, René Arce— tomaron únicamente de Whitman —con notoria superficialidad— un vago anhelo de fusión plural, omitiendo su vigoroso ímpetu democrático, su alegría vital. Hay en Walt Whitman —qué duda cabe— un afán de expansión plural, una vastedad que convierte su mundo “en multiverso”. Habla, a veces, con jactancia profética: “poetas por venir... ¡yo no escribo más que una o dos palabras indicativas para el porvenir! Yo avanzo un instante solamente para volver y correr atrás en las tinieblas. Yo soy un hombre que divagando a lo largo, sin llegar a detenerse, vuelve por azar una mirada hacia vosotros y después se aleja, dejando el cuidado de examinarle y definirle. Y esperando de vosotros lo principal”. Profetismo aparte, Whitman es el precursor —si no el inventor— del verso libre. Dudo que se le pueda llamar, en puridad, poeta

simbolista. Pero no dudo de que los mismos simbolistas vuelvan sus ojos a él.

En el vigoroso prólogo de la edición de *Canto a mí mismo* (*Song of my Self*) traducido por León Felipe, saturado de una viva simpatía y de una onda afinidad, el bardo poetiza —a su modo español— al poeta norteamericano:

Quiero yo presentaros a este poeta de cabaña
sin puerta frente al camino abierto,
a este poeta de halo, de cayado y de mochila;
ahora...
cuando reculan frente al odio, el amor y la fe
quiero yo presentaros con verbo castellano, y en mi vieja manera de decir,
a este poeta del amor, de la fe y de la rebeldía.
Aquí está. ¡Miradlo!
Se llama Walt.
Así lo nombran
el viento,
los pájaros
y las corrientes de los grandes ríos de su pueblo.

El poeta español del éxodo y del llanto comprende la consigna whitmaniana:

El *Canto a mí mismo*
no es más que una invitación al heroísmo que se le
hace al *average man*, al hombre de la calle.
No es una invitación ni a la igualdad, ni a la dicha.
.....
.....
El *Canto a mí mismo* es el momento más luminoso de Walt y en él
están contenidos su doctrina y su mensaje
.....
.....
Es una sinfonía donde no falta ningún instrumento,
ninguna voz,
ningún paisaje...
De aquí la prolijidad de sus letanías y de sus inventarios.
Tiene que pasar lista al mundo y preguntar muchas
veces: ¿Están todos?
¿Están los animales?
¿Están los árboles?
¿Están todas las razas?
¿Está el hombre?⁵⁰
.....
.....

“Esas enumeraciones de hombres y de tierras, de naciones, de cosas, de plantas”, contenidas en las *Hojas de hierba* son captadas por Unamuno de manera magistral:

Cuando la lírica se sublima y espiritualiza acaba en meras enumeraciones, en suspirar nombres queridos. La primera estrofa del dúo eterno del amor puede ser el “te quiero, te quiero mucho, te quiero con toda el alma”; pero la última estrofa, la del desmayo, no es más que estas dos palabras: “¡Romeo! ¡Julietta!, ¡Romeo! ¡Julietta!”, el suspiro más hondo del amor es repetir el nombre del ser amado, paladearlo haciéndose miel la boca [cap. “El canto adánico”, en *El espejo de la muerte*].

Alguna vez, Benton, editor del *Long-Island Democrat*, se vio obligado a despedir a Walt Whitman, porque no acudía al trabajo, porque prefería vagar por los campos. Se duele ante su esposa de haber hecho lo que hizo, pero la esposa cree consolarlo al decir: “¡Ya nos hemos librado de ese haragán!” “Sí —responde Benton—, era un haragán, pero, Dios mío, ¡qué magnífico haragán!”⁵¹ Hay algo de haraganería en todo poeta. Pero es un ocio fecundo, como el de los griegos de la época clásica. Whitman andaba sin prisas y sin egoísmos, contento y alegre, anticonvencional y libre. En sus *Cantos de adiós* nos advierte: “Camarada, esto no es un libro. Quien vuelve sus hojas toca un hombre. Un hombre con sus defectos y cualidades, porque no era un ángel, pero nada menos que todo un hombre que, paralítico —al final de su vida—, aun poetizaba y lideraba una pequeña corte de admiradores”.

Del *Canto a mí mismo* presento algunos fragmentos que me parecen muy significativos:

I pass death with the dying and birth with the new-wash'd babe,
and am not contain'd between my hat and boots,
And peruse manifold objects, no two alike and every one good,
The earth good and the stars good, and their adjuncts all good.

.....
.....

I am not the poet of goodness only, I do not decline to be the poet of wickedness also.
What blurt is this about virtue and about vice?
Evil propels me and reform of evil propels me, I stand indifferent,
My gait is no fault-finder's or rejecter's gait.
I moisten the roots of all that has grown

.....
.....

Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son,
Turbulent, fleshy, sensual, eating, drinking and breeding,
No sentimentalist, no stander above men and women or apart from them,

No more modest than inmodest.

Unscrew the locks from the doors!
Unscrew the doors themselves from their jambs!

Whoever degrades another degrades me,
And whatever is done or said returns at last to me.

Through me the afflatus surging and surging, through me the current and index.
.....

.....
A minute and a drop of me settle my brain,
I believe the soggy clods shall become lovers and lamps,
And a compend of compends is the meat of a man or woman,
And a summit and flowers there is the feeling they have for each other,
And they are to branch boundlessly out of that lesson until it becomes omnific,
And until one and all shall delight us, and we them.
.....

.....
Why should I wish to see God better than this day?
I see something of God each hour of the twentyfour, and each moment then,
In the faces of men and women I see God, and in my own face in the glass,
I find letters from God dropt in the street, and every one is sign'd by God's name,
And I leave them where they are, for I know that wheresoe'er I go
Others will punctually come for ever and ever.
.....

.....
Failing to fetch me at first keep encouraged,
Missing me one place search another,
I stop somewhere waiting for you.*

¿Qué hay después de esta vida? ¿Cómo será la región desconocida? El poeta Whitman, tan alejado de la frivolidad, no podría dejar de plantearse estas magnas, graves y preocupantes cuestiones. Hay un poema que vale la pena leer en su lengua original:

DAREST THOU NOW O SOUL

Darest thou now O soul,
Walk out with me toward the unknown region,
Where neither ground is for the feet nor any path to follow?

No map there, nor guide,
Nor voice sounding, nor touch of human hand,
Nor face with blooming flesh, nor lips, nor eyes, are in that land.

I know it not O soul,
Nor dost thou, all is a blank before us,
All waits undream'd of in that region, that inaccessible land.

Till when the ties loosen,
All but the ties eternal, Time and Space,
Nor darkness, gravitation, sense, nor any bounds bounding us.

Then we burst forth, we float,
In Time and Space O soul, prepared for them,
Equal, equipt at last, (O joy! O fruit of all!) them to fulfil O soul.

El dicho italiano, en materia de poesía, “traduttore, traditore” (traductor, traidor), es, la mayor de las veces, absolutamente cierto. Pero hay casos, como el del poeta León Felipe, que tradujo a Walt Whitman, en que el dicho no se aplica, porque se trata de una re-creación poética fiel al poema original, pero como en traducción no hay muchos poetas re-creadores de poemas en otras lenguas, prefiero en esta ocasión —como en la anterior— ofrecer un poema contenido en *Leaves of Grass*, intitulado *So long!*:

To conclude, I announce what comes after me,

I remember I said before my leaves sprang at all,
I would raise my voice jocund and strong with reference to consummations.
When America does what was promis'd,
When through these States walk a hundred millions of superb persons,
When the rest part away for superb persons and contribute to them,
When breeds of the most perfect mothers denote America,
Then to me and mine our due fruition.

I have press'd through in my own right,
I have sung the body and the soul, war and peace have I sung, and the songs of life and death,
And the songs of birth, and shown that there are many births.

I have offer'd my style to every one, I have journey'd with confident step;
While my pleasure is yet at the full I whisper So long!
And take the young woman's hand and the young man's hand for the last time.

I announce natural persons to arise,
I announce justice triumphant,
I announce uncompromising liberty and equality,
I announce the justification of candor and the justification of pride.
I announce that the identity of these States is a single identity only,
I announce the Union more and more compact, indissoluble,
I announce splendors and majesties to make all the previous politics of the earth insignificant.
I announce adhesiveness, I say it shall be limitless, unloosen'd,
I say you shall yet find the friend you were looking for.
I announce a man or woman coming, perhaps you are the one

El emotivo profetismo de Walt Whitman es, en algunos fragmentos de *Leaves of Grass*, un profetismo poético, con su estilo inconfundible.

La aparición de Walt Whitman en los Estados Unidos de América tuvo visos de una verdadera explosión poética sin precedentes, como el surgimiento de un volcán, dejando admiradores, imitadores y, en alguna manera, continuadores. Éste fue el caso de Ezra Pound, nacido en Idaho (1885). Su admiración por Walt Whitman no le impidió abrirse a las influencias europeas. Pound empieza por escribir una poesía con gran habilidad técnica, cuyo esteticismo se sustenta en palabras, musicalidad y construcción. Robert Browning influye decisivamente en él, durante la época de su esteticismo (1908–1914). Imaginó vivir en países que no habitaba, pero tuvo el acierto de concentrarse en un solo sentimiento de lirismo ágil, ligero. Como americano, admiraba profundamente las antiguas civilizaciones europeas y asiáticas, pero sabía muy bien que era ajeno a ellas. Supo, sin embargo, crear belleza.

En Pound maduró el estilo antes que el gusto. Aunque supo en qué consiste la poesía más alta que ha producido la humanidad, quedó indeciso en su gusto personal. De pronto nos presenta una interpretación libre de pasajes del poeta latino Sexto Propercio y fustiga a las jovencitas infieles y casquivanas:

Of all these young women
Not one has enquired the cause of the world
Nor the modes of lunar eclipses
Nor whether there been any patch left of us
After we cross the infernal ripples*

Experimenta con los monólogos libres de Laforgue e influye sobre Eliot con su poema:

VILLANELE: THIS PSYCHOLOGICAL HOUR

I had over-prepared the event,
That much was ominous
With middle age-care
I had laid out just the right books
I had almost turned down the pages**

No me parece afortunado cuando trata de aprehender la esencia de antiguas civilizaciones, que admira como buen norteamericano, pero

comprendo su afán de crear belleza. Como nuevo habitante en el mundo de las civilizaciones, no encuentra esperanza ni en las viejas ni en las nuevas culturas. Manifiesta una irónica preocupación por el pasado histórico y alcanza imágenes logradas, buena cadencia. El rumor de las olas del Mar Mediterráneo y su rica historia lo seducen y nos seducen en este pasaje lírico:

This maus lamps triff in the bay
And the sea's claw gathers them.
Neptunus drinks after neap-tide.
Tamuz! Tamuz!
The red flame going onward
By this gate art thou measures.

From the long boat they have set lights in the weather,
The sea's claw gathers them out wear.*

Podríamos decir que Estados Unidos empieza a dejar oír su voz poética en el concierto universal de las naciones. Mientras el teatro norteamericano ha llegado a una gran madurez y ha mostrado su excelente calidad en el mundo entero, la poesía aún no adquiere la seguridad, la profundidad, el estilo y la maestría que ha logrado en otras latitudes.

7. POESÍA HISPANOAMERICANA

Ya no se puede negar la peculiaridad fisonómica de América, evidenciada en una serie de rasgos insoslayables del hombre iberoamericano: 1) arraigo en lo telúrico; 2) disposición innata hacia la belleza y preocupación estética; 3) dualidad violenta y dramática entre lo primitivo y lo refinado; 4) tendencia hacia la antropología filosófica; 5) gozosa melancolía fatalista, rápida y vibrante capacidad emocional; 6) un especial y exclusivo sentido del humor que, de punzante, llega a burlarse y reírse de sí mismo. Estrenamos alma y territorio. Pero nos falta afirmarnos en nuestro ser para cumplir nuestra misión. Debemos pensar y sentir en hispanoamericano.

La literatura realista y naturalista de la segunda mitad del siglo XIX es negada vigorosamente por el fenómeno literario y poético del modernismo. Cierta iconoclasia y una inequívoca revisión de valores —palabras de su

vocabulario, la mayoría de las veces— constituyeron el elemento común de afirmación de la propia individualidad. Ciertamente campeó cierto subjetivismo de extremo, cierta ansia de libertad sin límites y un inocultable propósito de innovación y de singularidad. No hay un solo modo literario que prevalezca entre estos poetas, a no ser las notas comunes del modernismo que no se limita a las formas y al espíritu de Rubén Darío.

Se suele afirmar, con precipitada trivialidad, que el modernismo se caracteriza por el afrancesamiento de las letras hispánicas, cuando precisamente lo que sucede ha sido la liberación de la influencia francesa, no sólo en Iberoamérica sino en varios otros países, de los siglos XVIII y XIX. Y no es que se desconociesen las literaturas italiana, alemana, inglesa y otras más, pero el mundo hispánico buscaba su propia originalidad. Alfonso Reyes, con su acostumbrada perspicacia literaria, advierte:

Un estudio más analítico arrojaría luz sobre esa misteriosa desviación, esa equivocación fecunda que se produce en la poesía de un pueblo cuando recibe y traduce el caudal de una sensibilidad extranjera. Porque lo cierto es que aquellos hijos de Francia brotados en América son muy diferentes de sus padres, acaso muchas veces a pesar suyo, aun cuando ellos mismos declaren la filiación. Este *fenómeno de independencia voluntaria* es lo más interesante que encuentro en el modernismo americano y lo que todavía está por estudiarse.

Algunos latinoamericanos afrancesados suelen contemplar la influencia francesa como si fuese el carácter distintivo y peculiar de su literatura. Pero este hecho no podría caracterizar a la literatura hispanoamericana, ni a la literatura rusa, ni a otra literatura que padezca un hecho universal dieciochesco. Lo que verdaderamente puede verificarse es el avance propio y original de Hispanoamérica, en lo esencial, nacido de una honda insatisfacción y de un anhelo de renovarse hasta la raíz. Claro está que hubo una fecundación mutua entre el simbolismo francés y el simbolismo hispanoamericano, junto con otros simbolismos. Como propio y peculiar de Hispanoamérica surge, al lado del modernismo, el romanticismo, el parnasianismo y el simbolismo. Y no como fases sucesivas, tal como sucedió en Francia, sino en asombrosa simultaneidad. El genio de Rubén Darío, tan apto para las síntesis, llevó a la madre patria los últimos y más maduros frutos de su evolución poética.

El triunfo del modernismo acaece entre los años 1896 y 1905 ¿Qué de común tienen los grandes poetas individuales de Hispanoamérica? Ante todo, el subjetivismo modernista, el prurito de originalidad. No intentaremos catalogar, sino presentar algunas muestras sobresalientes. No

se puede desconocer, dentro de esa especie de anarquismo literario, esa intensidad que removi6 el suelo literario y prepar6 reacciones como la de Enrique González Martínez, que enarbola su lema “Tuércele el cuello al cisne”.

Nuestra literatura mexicana se iniciará en la Conquista, con historiadores, hombres de letras y poetas. El gongorismo y la influencia de Quevedo se dejan ver, aunque hay figuras de innegable estatura intelectual, como la del sabio Sigüenza y Góngora, o como la genial y no superada poetisa sor Juana Inés de la Cruz, que alcanza el punto más alto de las letras mexicanas en su historia. Limitándonos al panorama moderno y contemporáneo, la poesía se universaliza con López Velarde, José Gorostiza y Octavio Paz.

Ramón López Velarde (1888–1921) no sólo nos obsequia una preciosa radiografía de México, sino que intenta, de modo audaz, mostrarnos su alma al desnudo: angustias, tormentos, zozobras y una peculiar mezcla de erotismo y religiosidad. Emociones y recuerdos de la provincia, gustos mexicanos, momentos y personajes de México afloran en atrevida y bella sinfonía poética: *La suave patria*. La mexicanidad adquiere fulgor, ternura profunda, lirismo intensamente emotivo y medios de expresión más barrocos y concentrados. Su hazaña es el descubrimiento poético de México: Patria pastora y minera “en su topografía y orografía elementales”, hollada, tentada por la industria, patria de las horas que caen lentamente en la provincia, de territorio mutilado, vestido con decoro en su pobreza. Ferrocarril, aparato de juguetería que surca el espacio y el tiempo, con estaciones donde asoman miradas de mestizas. Novia adolescente; fuegos de artificio; barroco que tiene sonoridad de plata; madrugada en calles limpias, olorosas a pan; músicas pueblerinas y dulces que halagan el paladar. Cielo claro, ensombrecido súbitamente por el temporal. Ahí está nuestra flora y nuestra fauna, nuestro terruño y nuestra raza con su brío barroco. La efigie de Cuauhtémoc, el héroe a la altura del arte, el llanto de los héroes caídos sirven de intermedio. Las mujeres mexicanas —mito y verdad— estriban el elogio lópezvelardeano a la patria suave. Francisco Monterde recuerda:

Pudor, honra, abnegación diaria, lujo humilde. Imprevisión y penuria. La grandeza del Palacio Nacional y la del país, ambos, de infantil estatura. En la escasez y los combates, el amparo de San Felipe de Jesús y su higuera milagrosa. Quiere raptar, con escándalo, a la Patria, de entrañas acogedoras, para lo que se sepulta en ellas, brinda fresca en el verano, tibieza en el invierno,

pasión y peligro; muerte del alma y del estilo patrios. Consejo: persistencia, fidelidad, dichoso cultivo de la tierra.⁵²

En esa historia, que encuentra en el honor su sentido para ser, estamos implicados todos los mexicanos en el juego de nuestra existencia:

Y oigo en el brinco de tu ida y venida
¡oh trueno! la ruleta de mi vida.⁵³

La Patria no es política sino realidad íntima, mito y verdad, por eso ha de ser: “fiel a tu espejo diario”.

En la vida mexicana, entreverado de gozo y de dolor, se pulsa cotidianamente el propio estilo de la Patria: inaccesible al honor.

El imperativo moral —grandioso a todas luces— no se deja esperar. La patria es impecable y diamantina. Y, sin embargo, el poeta la trata como a criatura frágil:

Suave Patria: permite que te envuelva
en la más honda música de selva.

El barroquismo mexicano está presente en todo su esplendor:

Suave Patria: en tu tórrido festín
luces policromías de delfín,
y con tu pelo rubio se desposa
el alma, equilibrista chuparrosa,
y a tus dos trenzas de tabaco sabe
ofrendar aguamiel toda mi briosa
raza de bailadores de jarabe.

Tierra en que se vive al día, de milagro, como la lotería; hasta las aves hablan nuestro idioma. Hay frescura de rebozo y de linaje; respiración azul de incienso; cantadoras en las ferias, con el bravío pecho empitonando la camisa, que van forjando la lujuria y el ritmo de las horas; maíz, minas, garzas en desliz y el relámpago verde de los loros. Nuestra suerte está echada. Nuestras nupcias con la suave patria son indisolubles:

Inaccesible al deshonor, floreces;
creeré en ti, mientras una mejicana
en su tápalo lleve los dobles
de la tienda, a las seis de la mañana,
y al estrenar su lujo, quede lleno

el país, del aroma del estreno.

Con ese aroma de estreno nos quedamos siempre, entrañablemente vinculados a la vocación y al estilo de México. Con López Velarde asistimos a la emancipación cultural de México.

La sensualidad lópezvelardeana, siempre a flor de piel, no cesa de existir ni siquiera en el poema de *La suave patria*. La quiere raptar —gananas inusitadas— en la cuaresma opaca, sobre un garañón, y con matraca y entre los tiros de la policía.

En la sensualidad poética de López Velarde hay mayor finura y complejidad que en Leopoldo Lugones, uno los poetas que influyó sobre nuestro bardo. Vaya aquí un ejemplo de esa sensualidad:

Mi virtud de sentir se acoge a la divisa
del barómetro lúbrico que en su enagua violeta
los volubles matices de los climas sujeta
en una probidad instantánea y precisa.

Centelleo de zapatillas, faldas lúgubres, cejas incisivas que castigan al poeta se convierten en este verso:

Los astros y el perímetro jovial de las mujeres
el centelleo de tus zapatillas
la llamarada de tu falda lúgubre
el látigo incisivo de tus cejas.

No puede escindir, a veces, lo sensual y lo religioso. Por eso habla de la carne “religiosa, frenética y descalza”. Conjuga niebla y teología, corazón femenino abrochado a su rojo músculo cordial y sacramento de la escritura:

Su corazón de niebla y teología
abrochado a mi rojo corazón
traslada, en música estelar
el sacramento de la Eucaristía.

Su idolatría por la mujer —Fuensanta, Sara y cualquier provinciana que le salga al paso— quiere transmutarse en amor a la Virgen: “Y adoro en la Mujer el misterio encarnado”.

Erotismo y religiosidad se abrazan en López Velarde, se funden y confunden:

Y apurar en un beso
la comunión de fértiles veranos

y en pago de tan grande beneficio
te canonizo en estos
endecasílabos sentimentales

las monedas excomulgadas
de nuestro corazón
caen al vacío...

déjalas camino de tu boca
que apuren los viáticos del sanguinario fruto.

El catolicismo de López Velarde es auténtico, profundo y no solamente verbal. Lo que pasa es que oscila entre el polo de la sexualidad y el polo de religiosidad; trátase de un drama contrapuntual sineidético, donde la voz cantante la lleva a veces lo religioso —sin que desaparezca del todo lo sensual—, y otras ocasiones la primacía existencial y poética la lleva lo sexual, sin poder abolir la llamada religiosa. El drama contrapuntual, la tensión bipolar es patente:

Cuando se cansa de probar amor
mi carne, en torno de la carne viva,
y cuando me aniquilo de estupor
al ver el surco que dejó en la arena
de mi sexo...

La ardiente sexualidad es inocultable:

Tardes en que envejece una doncella
ante el bracero exhausto de su casa
esperando a un galán que le lleve una brasa.

Pero también la religiosidad resulta insuprimible: “¿En qué comulgatorio secreto hay que llorar?”

La religión no sirve de pretexto al poeta, ni cabe hablar de una especie de panteísmo que convierte al mundo en un faro de incandescente sexualidad. Ciertamente, López Velarde es proclive hacia la sensualidad, pero su catolicidad es sincera, por proclive que el hombre sea hacia la sensualidad. Efímeras y agudas fueron sus pasiones. Los “venenos femeninos” nunca saciaron su nostalgia de Dios. Sin manifiestos ni

mensajes sobre la emancipación literaria de México, cantó las cosas mexicanas a la manera mexicana: Patria y paisaje, costumbres y pueblos, ideas y creencias, ritmos espirituales y matices emotivos emergen de una antigua y profunda conciencia nacional que toma cuerpo y voz en Ramón López Velarde.

Ramón López Velarde es poeta posmodernista y posrevolucionario. Desaloja la influencia europea —singularmente francesa— con sus gustos y costumbres mexicanos. Murió prematuramente, pero este abogado, juez, escritor y poeta nos dejó un legado que integra una cosmovisión poética, un universo poético barroco. López Velarde nunca fue un político. El movimiento revolucionario lo sacudió de modo barroco, con delicada ternura. Ahí quedan los rastros de esta sacudida: *Los Domingos de provincia*, *A la gracia primitiva de las aldeanas*, *En la Plaza de Armas*. Desde un principio el lector avezado advierte la religiosidad equívoca y el erotismo que se le adhiere como tábano ávido. “En la bizarra capital de mi Estado” —cielo cruel y tierra colorada—, desfilan señoritas con rostro de manzana, católicos de *Pedro el Ermitaño* y jacobinos de época terciaria, altas y bajas capas de terreno, una capilla alzada al patrocinio de la Virgen:

Y una Catedral, y una campana
mayor que cuando suena, simultánea
con el primer clarín del gallo,
en las avemarías, me da lástima
que no la escuche el Papa.
Porque la cristiandad entonces clama
cual si fuese su queja más urgida
la vibración metálica,
y al concurrir ese clamor concéntrico
del bronce, en el ánima del ánima,
se siente que las aguas
del bautismo nos corren por los huesos
y otra vez nos penetran y nos lavan.

En el poema a *A la gracia primitiva de las aldeanas* fechado en 1910, López Velarde externa su hambre de amores y su sed de sueños que no puede satisfacer en los turbadores gozos de las ciudades —flores de pecado—, sino sólo en el ignorado grupo de doncellas de un lugar pequeño:

Vasos de devoción, arcas piadosas
en que el amor jamás se contamina;
jarras cuyas paredes olorosas

dan al agua frescura campesina...

.....
En el canto de la humilde calle
sois a un tiempo, asomadas a la reja,
el son de esquilas, la alternada queja
de las palomas, y el olor del valle.

La técnica poética posterior —mucho más depurada— no alterará el acervo temático fundamental. Se acentuará, es cierto, el barroquismo incipiente de los primeros poemas. Pero el triple *leit motiv* permanecerá siempre: *religiosidad, erotismo, mexicanidad*. Habrá ocasiones en que su adoración de la mujer se convierta en vinagre, pero nunca perderá su fe tradicional católica ni su acendrado amor a México. La necesidad de redención religiosa vence el pecado de la carne:

¡Gracias, Señor, por el inmenso don
que transfigura en vuelo la caída
juntando, en la miseria de la vida,
a un tiempo la Ascensión y la Asunción!

Al final de su libro *Zozobra*, el poeta resume en sentimientos religiosos —limpios, acendrados—, dedicados a su madre y a su hermana. El poeta prevé su fin y quiere volver a su pueblo y retornar a la inocencia de la infancia. Es la hora de arrodillarse porque Dios va a aparecer:

A arrodillarme en medio
de una banqueta herbosa,
cuando sacramentando
al reloj de la torre
de redondel de luto
y manecillas de oro
al hombre y a la bestia
al azahar que embriaga
y a los rayos del sol,
aparece en su estufa el Divinísimo

Abrazado a la luz del ocaso quiere decir su prez humillada y humilde.

Abrazado a la luz
de la tarde que borda,
como al hilo de una
apostólica araña,
he de decir mi prez
humillada y humilde,

.....

La presencia de lo numinoso, misterio tremendo y fascinante, le deja mudo, parálítico y ciego, pero lleno de esperanza. La majestad de Dios detiene el tiempo provinciano y suspende en lo alto la vida de la aldea. Hasta su prima se torna hierática. También el cartero aldeano advierte el arcano de los misterios que aporta y se hinca sobre su valija. La ropa interior de una doncella —puesta a secar— es purificada por el sol sobre el tejado. Al final, el corazón del poeta anonadado se convierte jubilosamente en juguete agradecido. Una raíz que empuja, desde muy dentro, las baldosas seculares nos insta a pensar en el Ser fundamental y fundamentante, al cual está metafísicamente religado el poeta, cuyo corazón, incendiado de avideces, ama y confiesa a su Creador. El mundo entero, con todas sus criaturas, yace de rodillas empolvadas las frentes, y en medio de ese enorme plantel, un frágil poeta —tallo doblegado efusivamente— desea morir de amor bajo las ruedas de la creación divina:

Todo está de rodillas
y en el polvo las frentes;
mi vida es la amapola
pasional, y su tallo
doblégase efusivo
para morir debajo de tus ruedas

Humildemente ha querido sellar su cosmovisión poética el barroco autor de poemas que transpiran erotismo, religiosidad y mexicanidad. Su drama, su autenticidad, su búsqueda de la pureza desde la turbiedad erótico-religiosa, apuntan hacia lo Absoluto. Ramón López Velarde fue un peregrino de lo Absoluto con alma barroca mexicana.

El poeta zacatecano, emotivo, intimista, introvertido, sangra melancolía, lujuria, amor, castidad en forma desconcertante, misteriosa. El eterno femenino le ha producido tormento y placer. En la mujer —todas y una— ve belleza, sabiduría, fugacidad, dolor. El erotismo de Ramón no es absoluto, porque entonces habría abolido al Absoluto, pero es “la brutalidad y la corrupción de la carne”. Dígase lo que se diga, Ramón López Velarde otorga preeminencia a lo que en él fue lo último y lo más significativo:

mi espíritu es un paño de ánimas, un paño
de ánimas de iglesia siempre menesterosa,
es un paño de ánimas goteado de cera,

hollado y roto por la grey astrosa.

En una de mis obras —*Vocación y estilo de México: fundamentos de la mexicanidad*— estudié ampliamente, con toda la profundidad que pude, la radiografía poética de México, nuestra emancipación cultural de Europa, la cosmovisión poética de López Velarde y su universo poético barroco. A diez años de distancia, sigo pensando en que este obseso de la mujer, atraído entre lo sensual y lo sagrado, no resolvió su religión en erotismo, sino al contrario, el erotismo se resuelve finalmente en religiosidad. Nunca llegó el poeta a la temida hora de la vejez. Murió relativamente joven, a los 33 años, en momento pleno cenital. Obra íntima, misteriosa, la suya, que nos despierta una irresistible imantación. Estilo oscuro, inesperado, que expresa en metáforas casi inevitables una extraña voluntad de exactitud en una metafísica del sentimiento. No deja discípulos, pero conquista un pueblo, *su* pueblo. Lo conquista no sólo por la suavidad provinciana, por el color local de sus temas familiares y el tono cordial de su voz, sino por el frenesí amoroso, por su sangre erótica y devota, por su admirable sinceridad, por su desolación abismal.

Enrique González Martínez (1871–1952), nativo de Guadalajara, Jalisco, ejerció la medicina, en medios rurales, durante 17 años. Fue catedrático en diversas asignaturas, ministro de México en España, escritor en periódicos y fundador de revistas. Hombre digno, serio, recatado, de ideas un tanto radicales, pero profesadas de buena fe y, sin embargo, de una profundidad religiosa poco común. Trabaja con esmero cada uno de sus versos y es uno de los maestros de la perfección lírica contemporánea. Sencillez de elementos, expresión tersa y tono homogéneo, el poeta refleja la unidad casi perfecta de su mundo interior. Buen traductor, además, de poetas franceses y cultivador natural de la medida, de la armonía, de la obra bien acabada. Detesta la estridencia y su voz —casi en sordina— nos da la sensación del silencio. Reflexivo y remansado, introspectivo y emotivo, rechaza los adornos llamativos del modernismo, percibiendo una diafanidad limpia, pulcra. No encontraremos en González Martínez elementos exteriores llamativos o pintorescos. Su riqueza interior, muy depurada, bucea en la hondura de sus raíces mexicanas y humanas. Trasciende serenidad pero busca siempre en la interioridad de las cosas el sentido humano. González Martínez no tiene aún la universalidad que debiera. De haber nacido en un país europeo sería muchísimo más celebrado. Su

tendencia intelectual y moral le prestan esa universalidad que muchos envidiarían.

Nació a la vida poética en el momento del triunfo del modernismo. Rubén Darío era, por aquel entonces, el supremo pontífice de la poesía. Deja ver esa influencia en sus versos primigenios. Empezó por ser un enamorado de la forma, que nunca descuidó, aunque haya superado su etapa modernista. Pero en aquella época le atraían sonidos bronceos, áureos o de cristal. Era un admirador de la belleza del cisne modernista:

Del jardín me atraían el jazmín y la rosa
(la sangre de la rosa la nieve del jazmín)
sin saber que a mi lado pasaba temblorosa,
hablándome en secreto el alma del jardín

Adviértase que el poeta aprehende las formas y los colores de la naturaleza. Tendría que venir después —y vino venturosamente— la captación súbita, inusitada, del alma transparente de la vida. Ahora lo que le interesa es clavarse en lo hondo de los entes y aguzar su oído en el silencio. Por eso le tuerce “el cuello al cisne de engañoso plumaje”. Renuncia al formalismo rubendariano y se emancipa de los convencionalismos poéticos; la vida del universo con todo lo abismática que se presenta no le produce un sentimiento de espanto de extranjería — como en Albert Camus— sino, por el contrario, anhela fundirse en la naturaleza como hermano de estrellas y flores, de árboles heridos y de vientos silbantes. Su empatía con el universo es extraordinaria: “Es pavor con el abismo y orgullo con la cumbre”. Como si fuese un discípulo de Francisco de Asís, bendice las márgenes de arena que contienen el ímpetu del océano y retira, piadoso, sus sandalias, “por no herir a las piedras del camino”. Husmea y busca un alma, un sentido que no da la superficie de las cosas. El poeta de *Silente* y de *Los senderos ocultos* anda en pos de lo subyacente, de lo profundo, de lo oculto. Ahora lo contemplamos en la región más elevada de la vida universal. Es ahí donde quiere tender su tienda para amar el silencio, la luz y la paz. La gracia y el refinamiento de formas juveniles han quedado atrás.

Agustín Basave y del Castillo Negrete, a quien Enrique Martínez llamó su amigo insuperable, ha escrito sobre el poeta de *El libro de la fuerza, de la bondad y del ensueño* unas palabras finales a guisa de epílogo: “La lira de México, que tenía ya la cuerda mística y la cuerda romántica, la erótica y

la bucólica, se ha enriquecido con otra de sonido grave en la que palpita como un gran pulso el ritmo de la naturaleza y de la vida”.⁵⁴

La obra de Enrique González Martínez, contenida en tres volúmenes y publicada por la Editorial Polis (México, 1939–1940), no solamente es vasta y profunda, sino que presenta sus dos etapas —antes y después de torcerle el cuello al cisne modernista— con una unidad de sensibilidad poética, de seriedad, de dignidad y de recato que resultan ejemplares. Trataré de mostrar unos cuantos poemas para poner de relieve la calidad del poeta.

INTUS

Te engañas, no has vivido... no basta que tus ojos
se abran como dos fuentes de piedad, que tus manos
se posen sobre todos los dolores humanos
ni que tus plantas crucen por todos los abrojos.

Te engañas, no has vivido mientras tu paso incierto
surque las lobregueces de tu interior a tientas
mientras, en un impulso de sembrador, no sientas
fecundado tu espíritu, florecido tu huerto.

Hay que labrar tu campo, divinizar la vida,
tener con mano firme la lámpara encendida
sobre la eterna sombra, sobre el eterno abismo...

Y callar, mas tan hondo, con tan profunda calma,
que absorto en la infinita soledad de ti mismo,
no escuches sino el vasto silencio de tu alma.

Esto es precisamente lo que busca el poeta: escuchar el vasto silencio de su alma. No se conforma con pasos inciertos en lobregueces de un interior en que se va a tientas. Ni siquiera las fuentes de piedad manifestada en ojos fontales y las manos que se posan sobre los dolores humanos le llevan a la plenitud anhelada. Quiere ver florecido su huerto, fecundado su espíritu. Por eso calla y se mantiene en calma, porque en la serenidad del silencio que espera esperanzado puede aparecer Dios. Espero que a nuestro amigo poeta, de tan profunda religiosidad, se le haya aparecido al final de sus días, en todo el esplendor de su belleza, el supremo Hacedor, el ser Absoluto.

El poeta que tanto buscaba el silencio, toma la pluma y escribe:

MI AMIGO EL SILENCIO

Llegó una vez, al preludiar mi queja
bajo el amparo de la tarde amiga,
y posó su piedad en mi fatiga,
y desde aquel entonces no me deja.

Con blanda mano, de mi labio aleja
el decidor afán y lo mitiga,
y a la promesa del callar obliga
la fácil voz de la canción añeja.

Vamos por el huir de los senderos,
y nuestro mudo paso de viajeros
no despierta a los pájaros...

Pasamos solos por la región desconocida;
y en la vasta quietud, nomás la vida
sale a escuchar el verso que callamos.

El verso silente del poeta produce sonoridades en la vida que sale a la
escucha del poema.

Un día cualquiera el poeta percibe un vientecillo misterioso. Y el viento
se agita y se agiganta en su imaginación:

VIENTO SAGRADO

Sobre el ansia marchita,
sobre la indiferencia que dormita,
hay un sagrado viento que se agita;

un milagroso viento,
de fuertes alas y de firme acento,
que a cada corazón infunde aliento.

Viene del mar lejano,
y en su bronco rugir hay un arcano
que flota en medio del silencio humano.

Viento de profecía,
que a las tinieblas del vivir envía
la evangélica luz de un nuevo día.

Viento que en su carrera
sopla sobre el amor, y hace una hoguera;
que enciende en claridad la vida entera.

Viento que es una aurora
en la noche del mal, y da la hora

de la consolación para el que llora.

.....

.....

¡Ay de aquel que en la senda
cierre el oído ante la voz tremenda!
¡Ay del que oiga la voz y no comprenda!

Pocas veces habrá, en la poesía de Enrique González Martínez, una necesidad más manifiesta, un anhelo de encuentro más punzante, una religiosidad que se abra a lo sagrado, a lo numinoso. Y no se puede cerrar el oído ante esa voz, ni se puede oír la voz y no comprenderla.

El dolor llama a las puertas del poeta. Llama y se le adentra. Y el poeta aguanta la descarga de la espada arcangélica. Al final, le consuela ver la tierra en paz, y en paz la altura:

DOLOR

Mi abismo se llenó de su mirada,
y se fundió en mi ser, y fue tan mía,
que dudo si este aliento de agonía
es vida aún o muerte alucinada.

Llegó el Arcángel, descargó la espada
sobre el doble laurel que florecía
en el sellado huerto... y aquel día
volvió la sombra y regresé a mi nada.

Creí que el mundo, ante el humano asombro,
iba a caer envuelto en el escombros
de la ruina total del firmamento...

¡Mas vi la tierra en paz, en paz la altura,
sereno el campo, la corriente pura,
el monte azul y sosegado el viento! ...

Con el Premio Nobel de Literatura, Octavio Paz (1914–1998) adquirió mucha mayor universalidad de la que tenía. Limitándome a la visión de su obra poética, cabe decir que en la época contemporánea es nuestro poeta que más se conoce en el mundo.

¿Qué es la poesía? Octavio Paz piensa que es comunicación, acceso a la temporalidad, buceo en las aguas profundas de la existencia, instrumento

medial. Un poema debe ser único, significativo-rítmico para encantar el lenguaje, ordenado verbalmente, con imágenes vivenciales que llevan a una realidad objetiva, válida o valiosa. El poeta dice su verdad. La verdad de su propia existencia expresada en lógica de imágenes. Ese raro discurrir por imágenes, develar la autenticidad del propio ser del poeta que le devuelve a su ser fontal.

Poesía y religión emergen de la misma fuente aunque vayan por diversos caminos. Lo grave es que Octavio Paz no sólo distingue poesía de religión, sino que las enfrenta, porque piensa —erróneamente, a nuestro juicio— que la poesía moderna —en la cual está inmerso— tiene la deliberada voluntad de crear un nuevo mundo “sagrado” que choca contra lo “sagrado” de las iglesias institucionales. El hombre es temporalidad que trata de autocontemplarse, saciarse y serenarse. Hay un salto mortal, en la experiencia poética, a la “otredad”. Desde la fuente de ritmo-imagen se expresa, se revela, nuestra condición humana universal. En vez de pensar que estamos en la totalidad de cuanto hay en el ámbito finito, fundamentada por una Suprema Realidad Irrespectiva, Octavio Paz piensa —bajo la influencia de Heidegger— que está en la unidad del ser, un ser en donde todo está quieto y en movimiento, en donde el silencio habla y la muerte nos amenaza. Un ser amenazado por la nada que nos lleva a la creación de entes y, singularmente, a la creación de nosotros mismos. En este sentido, el poeta crea al ser desde la nada, por el simple hecho de que nada puede apoyarse —según piensa Paz— en el ser. Asirse a sí mismo. Crearse a cada instante, no es salvar al hombre por la imagen, como piensa Octavio Paz.

La poesía de Octavio Paz me parece magnífica, sus fundamentos filosóficos me parecen muy débiles. Ciertamente, la religión se sistematiza dentro de una teología, mientras la poesía se deja ir por la inspiración y recrea al hombre. La inspiración no es cosa de puro sentir, sino de decir. Se trata de ser —como diría Nietzsche— un nombrador. El poeta somete la materia bruta a sus designios líricos. El acto poético, esencialmente involuntario, niega en cierto modo al sujeto y manifiesta la “otredad” constitutiva del ser humano en libertad y temporalidad que trascienden internamente hacia la mismidad personal. Reminiscencia y regreso al ser original. Decir poético que se transforma en un producto social de cierta época y de cierta sociedad. Palabra necesaria en la conquista y conocimiento del ser. De ese ser nebuloso que acaso sea un Dios laicizado y

anímico, pero que, en todo caso, Octavio Paz nunca delimita ni distingue de los entes concretos y del Ser subsistente.

Incorporado a las corrientes críticas, estilísticas e históricas, Octavio Paz tiene la voluntad de comprometerse con un presente concreto y con un futuro rebelde sin perder la nebulosa región de lo sagrado-eterno concebida al modo del último Heidegger. El paisaje trasciende lo espacial y lo temporal, se convierte en paisaje marítimo —confundido con la mujer— y en paisaje universal que no se contrapone a lo nacional. El paisaje primaveral y el paisaje veraniego son objeto de la preferencia estética de Octavio Paz. Gusta del mes de calor porque en él encuentra luz y pasión. Le encanta lo que vive, fluye y respira después de la agonía del invierno. Le interesa el momento en que el cielo azul invernal se torna cálido, lleno de pájaros, iluminando campos floridos y tierras mojadas. Muy pocas veces el invierno aparece en la poesía de Octavio Paz. En el otoño se produce la pureza y la soledad del corazón, pero le encuentra una buena porción de belleza suelta, de llamas y de viento.

Hay un erotismo constante —casi obsesivo— en la poesía de Octavio Paz que se refleja hasta en el paisaje:

El mar, el mar y tú, plural espejo,
el mar de torso y perezoso y lento
nadando por el mar, el mar sediento:
el mar que muere y nace en un reflejo.

El mar y tú, el mar espejo:
roca que escala el mar con paso lento,
pilar de sal que abate el mar sediento,
sed y vaivén y apenas un reflejo.⁵⁵

En mi cuerpo tú buscas al monte,
a su sol enterrado en el bosque.
En tu cuerpo yo busco la barca
en mitad de la noche perdida.⁵⁶

La esencia poética —tan difícil de apresar— se resuelve en imágenes que intentan resolver lucha de opuestos en unión; conjunciones y ecos alternantes; erotismo que nos conduce a un cosmos maravilloso, cerrado, para el mundo de asociaciones rutinarias. Ciertamente los poemas son estructuras, pero las formas de hablar y de ver y de decir algo acerca del intramundo del ultramundo expresa más que el análisis estructural. “El

erotismo ritualiza a la sexualidad animal; el amor, a su vez, contradice el erotismo y lo transfigura... por desgracia, todavía no se ha escrito una verdadera historia del amor. Me gustaría escribirla”, apunta Octavio Paz. La obra que Octavio Paz piensa que no se ha escrito ya se escribió y parece no conocerla. Me refiero a *El amor y su alcance histórico*, de Luis Bonilla, publicado por la Editorial Revista de Occidente.

Todos los hombres crean imágenes y se identifican con ellas. Pero “el poeta es aquel que tiene la capacidad de fijar esas imágenes que son las de nuestra extrañeza radical a través de mecanismos verbales”.⁵⁷ El poeta Paz sale en busca de la ocurrencia sin salir de sí, teatro de fantasmas donde se encarnan las palabras con vida propia. Palabras que llegan a desalojar al poeta que no dice, sino que escucha lo que le dicen esas palabras:

La palabra se levanta
de la página escrita.
La palabra,
labrada estalactita,
grabada columna,
una a una letra a letra.
El eco se congela
en la página pétrea.

Ánima,
blanca como la página,
se levanta la palabra.
Anda
sobre un hilo tendido
del silencio al grito,
sobre el filo
del decir estricto.
El oído: nido
o laberinto del sonido.

Lo que dice no dice
lo que dice: ¿cómo se dice
lo que no dice?
Di
tal vez es bestial la vestal.⁵⁸

El poeta es experiencia de lo otro que son los otros y experiencia suprema de la otra, la mujer, experiencias que laten ocultas, escondidas en la experiencia de la muerte. Bien sabe Octavio Paz que la filosofía y la poesía tuvieron un origen común, y no es extraño que con frecuencia se

cruzan en él las preocupaciones filosóficas y la poesía. Sin inspiración, sin vocación, no hay poesía. Octavio Paz se inclina hacia una poesía universal, que vendría a ser una poesía sin más. No advierte que, aunque no trate de hacer una poesía mexicana o de la mexicanidad, es un mexicano el que hace poesía, o un inglés o un español o un italiano. Cómo eludir ese estilo colectivo de vida, ese modo de ser de lo universal que se lleva en el propio estilo personal. Hay muchas notas en la poesía de Octavio Paz que acusan su irrenunciable mexicanidad: comedimiento, esteticismo, gusto por el color y el contraste, sensibilidad aterciopelada.

Octavio Paz contrapone temas sustantivos: destrucción y triunfo, muerte y resurrección. Ciertamente trasciende en mero contraste y penetra en enlaces esenciales: muerte y resurrección:

Sobre el bosque carbonizado
pasa el sol con un hacha⁵⁹

El dinamismo verbal de Octavio Paz, en contraste con lo estático, resulta a veces sorprendente. Es el caso del poema *Temporal*:

En la montaña negra
el torrente delira en voz alta
A esta misma hora
tú avanzas entre precipicios
por tu cuerpo dormido
El viento lucha a oscuras con tu sueño
maraña verde y blanca
encina niña encina milenaria
el viento te descuaja y te arrastra y te arrasa
abre tu pensamiento y lo dispersa
Torbellino tus ojos
torbellino tu ombligo
torbellino y vacío
El viento te exprime como un racimo
temporal en tu frente
temporal en tu nuca y en tu vientre
Como una rama seca
el viento te avienta
El torrente entra en tu sueño
manos verdes y pies negros
rueda por la garganta
de piedra de la noche
anudada a tu cuerpo
de montaña dormida
El torrente delira

entre tus muslos
soliloquio de piedras y de agua
Por los acantilados
de tu frente
pasa como un río de pájaros
El bosque dobla la cabeza
como un toro herido
el bosque se arrodilla
bajo el ala del viento
cada vez más alto
el torrente delira
cada vez más hondo
por tu cuerpo dormido
cada vez más noche.⁶⁰

La adjetivación varia y selecta del poema nos introduce en la estación primaveral, cuando despierta la naturaleza dormida de su largo y frío sueño de invierno. El día abre los ojos y despierta, se torna cálido, rojo, amarillo... estamos en la placentera noche de verano:

Todo respira, vive, fluye:
la luz en su temblor,
el ojo en el espacio,
el corazón en su latido,
la noche en su infinito.

Un nacimiento oscuro, sin orillas,
nace en la noche de verano.
Y en tu pupila nace todo el cielo⁶¹

Esa luz, esa pasión y esos ardientes colores que Octavio Paz apunta cuando canta al otoño son de pura cepa mexicana:

En llamas, en otoños incendiados
arde a veces mi corazón,
puro y solo. El viento lo despierta,
toca su centro y lo suspende
en la luz que sonríe para nadie:
¡cuánta belleza suelta!⁶²

México vive en Octavio Paz en sus prolongadas ausencias, en sus frecuentes viajes y en su largo peregrinar. La influencia del Oriente viene después, fundiéndose o sobreponiéndose a su núcleo mexicano. Poeta de contrastes que maneja el color blanco y el negro de modo agitado, anhelante, violento a veces. Pero poeta que ama también el color verde y el

color rojo. Y dentro del rojo gusta manejar matices: escarlata, coral, sangre, rosa, fresa... El negro es negro de muerte o, por lo menos, un negro desesperado o un negro de incertidumbre. El blanco es luz, gloria, pureza, inocencia. Ese mundo de la niñez que añora secretamente Octavio Paz. Pero el blanco es también soledad, misterio, fantasía. El paisaje marítimo —que tanto ama Octavio Paz— no deja de presentar cierto carácter femenino y sensual:

Blanca y desnuda me rodeas.
Agua blanca y desnuda
bajo mi cuerpo oscuro, roca,
cantil que muerde y besa un agua honda,
hecha de espuma y sed.⁶³

Las nubes son misterio que sólo un poeta puede desentrañar. Arcano de islas fantásticas integradas en fantasmático archipiélago:

¡Mira las islas blancas en el cielo!
mira las blancas plumas de los pájaros
volar entre el follaje de sus témpanos
míralas navegar y deshacerse,
vano archipiélago fantasma.

Esa soledad que le obsesiona, y que piensa que es consubstancial a su ser de poeta y de mexicano —recuérdese *El laberinto de la soledad*—, Octavio Paz no podía representarla más que con el color blanco. He aquí los dos primeros versos del poema *Aspiración*:

Sombras del día blanco
contra mis ojos. Yo no veo
nada sino lo blanco:
la hora en blanco, el alma
desatada del ansia y de la hora.

Blancura de aguas muertas,
hora blanca, ceguera de los ojos abiertos.
Frota tu pedernal, arde, memoria,
contra la hora y su resaca.
Memoria, llama nadadora.⁶⁴

El mundo sufriente y penitencial —aspecto esencial del mundo mexicano— no podía estar ausente en la poesía de Octavio Paz. Ese mundo

profundo de soledad, desesperación a veces, tinieblas nocturnas y angustia existencial, está simbolizado por el negro. Mármol negro y plumas negras en noches de humo y en silenciosas cascadas:

La noche es de mármol negro y de humo
en sus hombros nace un río que se curva,
una silenciosa cascada de plumas negras.⁶⁵

El poeta desea penetrar en el misterio, romper el sagrado velo del templo aunque le revienten las pupilas:

Entro en ti,
veracidad de la tiniebla.
Quiero las evidencias de lo oscuro
beber el vino negro:
toma mis ojos y revientalos.⁶⁶

A través de la noche discurre desenfrenado y trágico el erotismo de Octavio Paz:

Una gota de noche
sobre la punta de tus senos:
enigmas del clavel.

Al cerrar los ojos
los abro dentro de tus ojos.

En su lecho granate
siempre está despierta
y húmeda tu lengua.

Hay fuentes
en el jardín de tus arterias.

Con una máscara de sangre
atravieso tu pensamiento en blanco:
desmemoria me guía
hacia el reverso de la vida.⁶⁷

El color verde no lo descubrió Octavio Paz por la influencia que sufriera en sus viajes por los países mahometanos. Lo llevaba ya con la poesía de Ramón López Velarde, con los bosques y jardines de la exuberante, suave,

agreste, sensual, dulce y virginal Patria mexicana. Octavio Paz deja que penetre en su espíritu ese follaje para transformarlo en poesía:

La tinta verde crea jardines, selvas, prados,
follajes donde cantan las letras,
palabras que son árboles,
frases que son verdes constelaciones.⁶⁸

La naturaleza es femenina, ardiente, maternal:

Nos vamos hacia adentro, túnel negro.
«Muros de cal. Zumba la luz abeja
entre el verdor caliente y ya caído
de las yerbas. Higuera maternal:
la cicatriz del tronco, entre las hojas,
era una boca hambrienta, femenina,
viva en la primavera. Al mediodía
era dulce trepar en las ramas
y en el verde vacío suspendido
en un higo comer el sol, ya negro.»⁶⁹

A veces el poeta combina el verde de los jardines con el oro:

Estos suspensos jardines,
música inmóvil del aire,
juegan tu luz en sus hombros,
juegan su nombre en tu luz,
doncella de los reflejos
si verde bajo los oros
entre verdores dorada.⁷⁰

Verde es el caracol de la tormenta. Azul es el trozo del día. Roja es la marea. Rojo sangrante apocalíptico adquiere, en Octavio Paz, el dramatismo patético de la guerra:

«Es hermosa la sangre
cuando salta de ciertos cuellos blancos.
Báñate en esa sangre:
el crimen hace dioses.»⁷¹

Como México, la poesía de Paz está ávida de color, de cromatismos y de contrastes. Montañas amarillas y brazos rojos del liquen; muertos que enrojecen y alcatraces de nieve con gritos de amarillos; trompetas de flores y eucaliptos amarillos. La tonalidad sube de grado con el calor en una

luminosa naranja de veinticuatro gajos atravesados por una misma y amarilla dulzura.

El color azul, fugaz, detenido a veces, añorado siempre, significa, en la poesía de Paz, cielo infinito:

Sereno cielo azul
día, naciente transparencia
soledades sonoras o caladas
del aire sin cadenas, hechizado.⁷²

El color gris es tedio; uniformidad silente, quieta, moderada; paralizante a veces. Sugiere mundos deshabitados en donde silban y se pierden grises cometas; o pardos pájaros que revolotean en grises azoteas. Pero el gris es también destrucción, polvo de un cuerpo sin retorno, ceniza de huesos...

Si México es rico en colores en su paisaje, en sus artesanías, la paleta de Octavio Paz, aunque se diga paleta de poeta universal, es paleta mexicana. Abierta a la rosa de los vientos, pero hondamente enraizada en el altiplano de México.

Es preciso iluminar entre sí los libros poéticos de Octavio Paz, labor que aún no se ha completado y que apenas ha sido bocetada por algunos críticos. Siente muy aludida aunque no lo diga, la naturaleza del hombre caído, el sentimiento de extranjero en el mundo hostil, inhóspito, ajeno. Hemos perdido nuestra inocencia original. En vano pretende encontrar la paz en su niñez perdida.

Admiro en el poeta mexicano esa fe en el poder creativo artístico del hombre, ese afán de reconciliarnos con un mundo ajeno que es preciso reestructurar con la palabra, con la poesía. Lamento que el poeta quede ciego ante el hombre nuevo, ante el hombre redimido por Jesucristo. Pero no puedo ni transmitirle mi fe ni criticarle su incredulidad. Los himnos entre ruinas no bastan para desterrar las ruinas y para recrear al hombre y al mundo. La poesía no puede hacer veces de religión. La palabra no es siempre redimida, aunque a veces digamos lo que no queremos decir o no digamos lo que queremos decir. ¿Cómo se dice, en rigor, lo que se dice y lo que no se dice? El poeta se tortura una y otra vez en busca de un habla que le enseñe a callar. Poesía personal, autobiográfica, con voluntad de destino estético y de sumersión en la integridad de sí mismo. ¿Acaso esa radical soledad de la conciencia de Octavio, que se vive a sí misma, no ha de acabar con él? Escribe, no para matar el tiempo ni para revivirlo, sino para

que el tiempo lo viva, sin advertir, tal vez, que el tiempo es sombra de eternidad, preludio de una vida —verdadera vida— que por nacimiento humano no poseemos.

Octavio Paz se debate —*Libertad bajo palabra*— entre su eternidad inmediata, desnuda, y la urdimbre expresiva del sistema de claves para poder transitar en la topografía del poema. No hablo de una escisión entre el fondo y la forma, sino de estos dos elementos complementivos —más que completos— que se integran en el poema. Hay un esfuerzo de Octavio Paz por asumir el contenido de su sensibilidad poética, sin mutilarlo. Diríase que la totalidad confusa y varia de *Libertad bajo palabra* se va tornando inteligible cuando los términos se acuñan. Se mueve en un campo verbal puro y propio, libre y estructurado, intencional y funcional. Utiliza sonetos e invenciones verbales, sin artificios retóricos. Léxico simple y comunicable. Imágenes sencillas y originales. Transferencia de una sensibilidad en vocablos sonoros y plásticos. Lo sentimental —en esa ocasión— priva sobre lo sensual. La carta intelectual no es pesada; se subsume en la emoción lírica:

Sepulto todo, tierra,
en tu fuego lo hundo alegremente:
tu misma esencia fiera
hostiga cada pulso.

Una vez más, sedienta tierra, canto;
canto de nuevo, siempre,
desnudo como tú,
ciñendo una cintura,
canto, cantamos
bajo tus anchas manos que nos llueven,
como dos hierbas puras,
como un árbol azul,
tal una sola flor que te resiste.⁷³

Más allá de la música y de la danza, bajo el gran árbol de su sangre, hay en el poeta una música tensa, un amor informe. Un nombre inmóvil como estrella es la raíz del hombre antes que del poeta. El dramatismo sube de punto en uno de los mejores poemas de Octavio Paz: *Puerta condenada* (1938–1946). Arde su corazón puro y solo. El viento toca su centro y lo suspende en la luz que sonríe para nadie. ¡Cuánta belleza suelta! Busca, hurga dentro de sí:

Y algo que no se sabe y dice “nunca”
cae del cielo,
de ti, mi Dios y mi adversario.⁷⁴

El infinito hambriento de unos ojos, la sombra de un aroma, la promesa de un cielo sin orillas —pleno, eterno— se estrella finalmente contra el muro:

Mas cierra el paso un muro y todo cesa.
Mi corazón a oscuras late y llama.
Con puño ciego y árido golpea
la sorda piedra y suena su latido
a lluvia de ceniza en un desierto.⁷⁵

El poeta graba sobre el muro, con rotas uñas, un nombre, una esperanza, una blasfemia. Otro es el tono del precioso poema *El girasol* (1943–1948):

Torre de muros de ámbar,
solitario laurel en una plaza de piedra,
golfo imprevisto,
sonrisa en un oscuro pasillo,
andar de río que fluye entre palacios,
dulce cometa que me ciega y se aleja...

Puente bajo cuyos arcos corre siempre la vida.

El erotismo es, para Paz, vía de acceso al infinito, certidumbre y patria:

Entre tus piernas hay un pozo de agua dormida,
bahía donde el mar de noche se aquieta, negro caballo de espuma,
cueva al pie de la montaña que esconde un tesoro,
boca del horno donde se hacen las hostias,
sonrientes labios entreabiertos y atroces,
nupcias de la luz y la sombra, de lo visible y lo invisible
(allí espera la carne su resurrección y el día de la vida perdurable).

Patria de sangre,
única tierra que conozco y me conoce,
única patria en la que creo,
única puerta al infinito.⁷⁶

Más allá del amor erótico hay, por fortuna, un sentido óntico final de la esperanza:

Más allá de nosotros,

en las fronteras del ser y el estar,
una vida más vida nos reclama.⁷⁷

En España, durante la guerra, Octavio Paz tuvo la revelación de “otro hombre”. Esa esperanza no la ha olvidado nunca. Ha buscado bajo todos los cielos y entre todos los hombres y sueña que un día va a encontrar de nuevo esa esperanza. Creo que la revelación de otro hombre ya está dada. Octavio Paz sólo tendría que volver sus ojos a su infancia perdida, hacia la fe cristiana de sus mayores que alguna vez perdió —espero que no sea para siempre— en aras de una libertad que se desfleca y de un modernismo sin gran calado filosófico.

Como poeta siente que el lenguaje le dice el mundo. Se desprende su yo y entra en el diálogo con la otredad, con lo bruto de la naturaleza. Con el universo que es en sí mismo poesía, “archipiélago de signos”. El proceso de la escritura es búsqueda azarosa de un discurso que suelta el tiempo estático:

Rodeado de noche
follaje inmenso de rumores
grandes cortinas impalpables
hálitos
 escribo me detengo
escribo
 (Todo está y no está
todo calladamente se desmorona
sobre la página)⁷⁸

El *homo viator*, errante como poeta, no logra atrapar la creación divina, ni transmitir la palabra del que habla y del que escucha. Pero sabe que la palabra es revelación de lo que es y de lo que está llamado a ser:

La escritura poética es	
	aprender a leer
el hueco de la escritura	
	en la escritura
no huellas de lo que fuimos	
	caminos
hacia lo que somos ⁷⁹	

La poesía posee, en Octavio Paz, un sentido de liberación. El hombre se constituye y crece y se sostiene por la palabra. Contra el silencio y el bullicio, el poeta inventa la palabra. Trátase de una libertad que se inventa y

le inventa cada día. La creación poética de Octavio Paz toma a él mismo como centro de su experiencia. Pero con él está el mundo, su mundo; la sociedad, su sociedad. La libertad está amenazada siempre:

Palabra de todos con que hablamos a solas
pido que siempre me acompañes
razón del hombre⁸⁰

Piensa Paz —y en esto piensa bien— que el silencio reposa en el habla. El amor es el tema clave de *Ladera Este*. Amor como fuerza que conduce al deseo. Amor como afán de lo eterno. Amor como vehículo hacia una plenitud que no encuentra en la vida. Pero nunca llega a dar el salto definitivo de la vida a Quien hace que haya vida; del mundo al Dios supramundano. Se queda

.....
prendido prendado
estoy enamorado de este mundo⁸¹

Disolver su conciencia en lo absoluto y reintegrarse a la energía original es algo que, al final de cuentas, no acepta su individualidad de hombre. Del mundo íntimo y desgarrante parte para recobrar una unidad perdida que no acaba de asir.

La mujer es erotismo, sexualidad, imagen del mundo:

Mujer tendida hecha a la imagen del mundo
el mundo haz de tus imágenes⁸²

Mujer habitada por el viento. Mujer sin líneas como el agua; mujer como un arco acuático que al tocar la otra orilla se convierte en aire, en ondulación. Con ella se muere y se nace. El cuerpo de la mujer es como un instrumento musical, apto para la despersonalización en la unión erótica. Pero la mujer es también palabra donde el hombre encuentra su libertad, su comunicación amorosa. En el instante y en el tiempo detenido, Octavio Paz cree encontrar la eternidad.

Vicente Huidobro, nacido en 1893, es un poeta chileno, de aristocrática familia, educado en el colegio de jesuitas, y fundador —con el poeta Reverdy— de la tendencia llamada *creacionismo*: “Crear un poema como la naturaleza crea un árbol. Pero lo cierto es que la naturaleza no se da

cuenta de que está prohiendo un árbol y en cambio el poeta sí sabe lo que hace o no es poeta”. Entiendo lo que se quiere decir, pero, aun así, el vocablo *creacionismo* es injustificado: Primero, porque propiamente no hay creación sino algo que se asemeja a la creación divina. No hay creación — lo hemos dicho— porque el poeta toma palabras que no forjó y lenguaje que le precede; segundo, quiero suponer que estamos hablando de una cierta creación humana con raíces inconscientes o subconscientes, pero no totalmente inconscientes. La influencia de Huidobro empieza en los primeros momentos del *ultraísmo*. En Madrid, sustenta una conferencia de “Estética moderna” y publica una revista titulada *Creacionismo*. Más tarde se niega a la aceptación de la paternidad del *creacionismo* y afirma resueltamente que lo suyo es tan sólo “un brote del *ultraísmo castellano*”. Pero el *ultraísmo castellano* fracasa como principio de la literatura verdadera, porque en rigor no pasaba de ser un síntoma de la crisis general de la literatura epocal. Aun así, Vicente Huidobro es un gran poeta y se salva en algunas de sus obras. Fue demasiado lejos en su manía innovadora, quiso cortar las amarras con el pasado de la literatura y de la lengua española. Muchas de sus obras están escritas en francés, lo que provocó que los hispanohablantes no lo consideraran como suyo. De todas maneras Huidobro es un predecesor de la nueva poesía en España y en Hispanoamérica y, quiérase o no, está fuertemente vinculado a su lengua española, a su tierra chilena y a su tradición hispano-cristiana.

Entre sus obras poéticas cabe destacar: *Ecos del alma* (Santiago de Chile, 1910); *Canciones de la noche* (Santiago de Chile, 1913); *La gruta del silencio* (Santiago de Chile, 1914); *Adán, poema* (1916); *El espejo de agua* (Buenos Aires, 1916); *Ecuatorial, poema* (Madrid, 1917).

Los ojos, al mirar, crean o recrean, en cierta manera, lo que ven. Los oídos quedan temblando. Huidobro no quiere que se cante a la rosa, sino que se le haga florecer:

ARTE POÉTICA

Que el verso sea como una llave
que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
cuanto miren los ojos, creado sea,
y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;

el adjetivo, cuando no da vida, mata.

Estamos en el cielo de los versos.
El músculo cuelga,
como recuerdo, en los museos;
mas no por eso tenemos menos fuerza;
el vigor verdadero reside en la cabeza.

¿Por qué cantáis la rosa, oh, poetas?
¡Hacedla florecer en el poema!

Sólo para vosotros
viven todas las cosas bajo el sol.

El poeta es un pequeño dios.

¿Será el poeta, por el hecho de ser poeta, un *micro-teós* —permítaseme la acuñación de la palabra—, un pequeño dios? Al menos así lo cree Vicente Huidobro.

El bardo chileno muestra su fuerza poética en:

EL ESPEJO DE AGUA

Mi espejo, corriente por las noches,
se hace arroyo y se aleja de mi cuarto.

Mi espejo, más profundo que el orbe,
donde todos los cisnes se ahogaron.

Es un estanque verde en la muralla
y en medio duerme tu desnudez anclada.

Sobre sus olas bajo cielos sonámbulos,
mis ensueños se alejan como barcos.

De pie en la popa siempre me veréis cantando,
una rosa secreta se hincha en mi pecho
y un ruiseñor ebrio aletea en mi dedo.

El poeta —qué duda cabe— se siente poseído por la poesía, por ese ruiseñor ebrio que aletea en su dedo y por esa rosa secreta que se hincha en su pecho.

La noche, navío muerto, es mecida por las olas mientras en la otra orilla silba el poeta que mira la estrella humeando entre sus dedos:

NOCHE

Sobre la nieve se oye resbalar la noche.

La canción caía de los árboles,
y tras la niebla daban voces.

De una mirada encendí mi cigarro.

Cada vez que abro los labios
inundo de nubes el vacío.

En el puerto
los mástiles están llenos de nidos,
y el viento
gime entre las alas de los pájaros.
LAS OLAS MECEN EL NAVÍO MUERTO

Yo en la orilla silbando,
miro la estrella que humea entre mis dedos.
[*Poemas árticos*, 1918]

Contra lo que piensa Vicente Huidobro de que la poesía es un atentado celeste, pienso que la poesía es un don celeste. Piensa el poeta —erróneamente— que su grito de empatía poética podría espantar a la transubstanciación. La empatía no opera ninguna transubstanciación, ni Dios se espanta por esa empatía ni por ninguna otra cosa. Se trata de una enajenación parcial de Huidobro por la empatía o la introyección en un árbol. Eso es todo. Verdades aparte, su poema titulado *La poesía es un atentado celeste* me parece uno de sus mejores. El poeta está a la espera de sí mismo, a la espera de su retorno de los objetos. Se siente en tránsito y desgajándose a pedazos. Está ausente y está presente. Los objetos querrían su voz y él quiere la voz de los objetos. Esta angustia de enajenarse por simpatía al otro o a lo otro la he visto ya antes en Rainer Maria Rilke y en Pedro Garfias. Oigamos al poeta Huidobro:

LA POESÍA ES UN ATENTADO CELESTE

Yo estoy ausente pero en el fondo de esta ausencia
Hay la espera de mí mismo.
Y esta espera es otro modo de presencia
La espera de mi retorno
Yo estoy en otros objetos
Ando en viaje dando un poco de mi vida
A ciertos árboles y a ciertas piedras

Que me han esperado muchos años

Se cansaron de esperarme y se sentaron
Yo no estoy y estoy
Estoy ausente y estoy presente en estado de espera
Ellos querrían mi lenguaje para expresarse
Y yo querría el de ellos para expresarlos
He aquí el equívoco el atroz equívoco.

Angustioso lamentable
Me voy adentrando en estas plantas

Voy dejando mis ropas
Se me van cayendo las carnes
Y mi esqueleto se va revistiendo de cortezas.

Me estoy haciendo árbol Cuantas veces me he ido convirtiendo en otras cosas...
Es doloroso y lleno de ternura.

Podría dar un grito pero se espantaría la transubstanciación
Hay que guardar silencio. Esperar en silencio.

Pablo Neruda (1904–1975) es el poeta chileno de mayor fama universal. Fama bien ganada porque se trata de un gran poeta que obtuvo merecidamente el Premio Nobel de Literatura. Nació en Temuco, sur de Chile, bajo el nombre de Neftalí Reyes. Abandonó los estudios por ansias de conocer nuevas ciudades y nuevos paisajes, por vagabundear en el mundo. Fue cónsul en China; después fue a Brasil y vivió en Italia. Conoce parte de la literatura europea aunque no le interesa Europa.

Con su libro *Crepusculario* (1923) se sitúa dentro del posmodernismo como todo un señor poeta. Su poesía no ha permanecido estática; caminos nuevos, siempre con acento propio, le llevan a una poesía neorromántica, intensamente subjetiva y un tanto patética. Todo ello sin perder su extrema modernidad, aunque su oído nos parezca en ocasiones, como un tanto duro. Como buen hispanoamericano, no desconoce a Rubén Darío, pero sabe superponer épocas literarias de modo simultáneo y no con la sucesión e incompatibilidad de la poesía europea.

La anticipación imaginativa de la muerte en Pablo Neruda es sorprendente. Es una muerte hacia adentro, sin trascendencia, sin más allá que sirva de perspectiva. Hay que pasar el túnel solo y hay que morir desde la superficie hacia adentro, desde la piel al alma.

SÓLO A LA MUERTE

Hay cementerios solos,
tumbas llenas de huesos sin sonidos,
el corazón pasando un túnel
oscuro, oscuro, oscuro,
como un naufragio hacia adentro nos morimos,
como ahogarnos en el corazón,
como irnos cayendo desde la piel al alma.

La visión de la muerte es un tanto crispada: difuntos pálidos, panaderos blancos como ángeles, mujeres de trenzas muertas, pies de pegajosa losa fría... el viento de la muerte tiene color de violetas húmedas acostumbradas a la tierra, pero la cara y la mirada de la muerte son verdes, con la aguda humedad de una hoja de violeta y su grave color de invierno exasperado, y encuentra a la muerte en los catres, en las frazadas negras, en los colchones lentos... y de repente sopla un sonido oscuro que hincha sábanas, y hay camas navegando a un puerto en donde está esperando, vestida de almirante. Ninguna esperanza, ninguna espera esperanzada del más allá; sólo el más acá y sólo la muerte como el naufragio hacia adentro. Pero, ¿qué hay dentro? El poeta calla.

Que se ocupe otro de los osarios, él se queda con el mundo y con la vida:

LA VIDA

Que otro se preocupe de los osarios...

El mundo

tiene un color desnudo de manzana: los ríos
arrastran un caudal de medallas silvestres
y en todas partes vive Rosalía la dulce
y Juan el compañero...

Ásperas piedras hacen

el castillo, y el barro más suave que las uvas
con los restos del trigo hizo mi casa.
Anchas tierras, amor, campanas lentas,
combates reservados a la aurora,
cabelleras de amor que me esperaron,
depósitos dormidos de turquesa:
casas, caminos, olas que construyen
una estatua barrida por los sueños,
panaderías en la madrugada,
relojes educados en la arena,
amapolas del trigo circulante,
y estas manos oscuras que amasaron

los materiales de mi propia vida:
hacia vivir se encienden las naranjas
sobre la multitud de los destinos!
Que los sepultureros escarben las materias
aciagas: que levanten
los fragmentos sin luz de la ceniza,
y hablen en el idioma del gusano.
Yo tengo frente a mí sólo semillas,
desarrollos radiantes y dulzura.

Pablo Neruda es un poeta polifacético que no sólo poetiza el amor humano, la vida y la muerte con intensa emotividad de neorromántico y modernista, sino que también es, en varios de sus poemas, un poeta con acentos telúricos, cósmicos. Ama su Continente Americano y no invoca su nombre en vano porque se siente “empapado en esperma de tu especie, amamantado en sangre de tu herencia”. En su *Canto general*, la primera parte —“La lámpara en la tierra”— comienza con su “Amor América”:

AMOR AMÉRICA

Antes de la peluca y la casaca
fueron los ríos, ríos arteriales:
fueron las cordilleras, en cuya onda raída
el cóndor o la nieve parecían inmóviles:
fue la humedad y la espesura, el trueno
sin nombre todavía, las pampas planetarias.

El hombre tierra fue, vasija, párpado
del barro trémulo, forma de la arcilla,
fue cántaro caribe, piedra chibcha,
copa imperial o sílice araucana.
Tierno y sangriento fue, pero en la empuñadura
de su arma de cristal humedecido,
las iniciales de la tierra estaban
escritas.

Nadie pudo
recordarlas después: el viento
las olvidó, el idioma del agua
fue enterrado, las claves se perdieron
o se inundaron de silencio o sangre.

No se perdió la vida, hermanos pastorales.
Pero como una rosa salvaje
cayó una gota roja en la espesura,
y se apagó una lámpara de tierra.

Yo estoy aquí para contar la historia.
Desde la paz del búfalo
hasta las azotadas arenas
de la tierra final, en las espumas
acumuladas de la luz antártica,
y por las madrigueras despeñadas
de la sombría paz venezolana,
te busqué, padre mío,
joven guerrero de tiniebla y cobre,
o tú, planta nupcial, cabellera indomable,
madre caimán, metálica paloma.
Yo, incásico del légamo,
toqué la piedra y dije:
Quién
me espera? Y apreté la mano
sobre un puñado de cristal vacío.
Pero anduve entre flores zapotecas
y dulce era la luz como un venado,
y era la sombra como un párpado verde.

Tierra mía sin nombre, sin América,
estambre equinoccial, lanza de púrpura,
tu aroma me trepó por las raíces
hasta la copa que bebía, hasta la más delgada
palabra aún no nacida de mi boca.

Juana de Ibarbourou, uruguaya de cepa española, toma el apellido vasco del esposo —ella se llama Juana Fernández— y se consagra a su familia, esposo e hijo y a la poesía. En 1929 se le llamó a esta morena clara, de tez mate y de buena estampa, Juana de América. Casi podríamos decir —fuera de los datos familiares— que su trayectoria literaria es su biografía. Poetisa que gusta servirse de elementos ultramodernistas, pero que se deja llevar, ante todo, por ese instinto tan femenino y certero, a veces un tanto irracional e inmutable, pero siempre operante. Por supuesto no hay que exagerar. Con puro instinto poético, sin conocimiento de la técnica, no se hace buena poesía. Ciertamente Juana de Ibarbourou vive, como pocas, la pura sensación del universo relacionado con sus reacciones fisiológicas y sus pasiones primordiales. Pero hay un goce, una alegría de vivir, una salud y una satisfacción de mujer plenamente lograda que resulta difícil encontrar en otras poetisas. Su sensualidad no es lasciva en sentido corriente, sino sensualidad pura, directa, sin contaminación. Y es que esa sensualidad es la que le produce sus emociones primordiales, por no decir exclusivas: el amor y la naturaleza. Entre sus obras que guardan siempre un estilo

fundamental de una sensible y emotiva aldeana establecida en Montevideo, cabe destacar *Las lenguas de diamante*, (Buenos Aires, 1926), *Raíz salvaje* (Montevideo, 1924), *Las mejores poesías* (Barcelona, 1929), *Sus mejores poemas* (prólogo de Rufino Blanco-Fombona, Madrid, 1930), *Sus mejores poemas* (prólogo de H. Díaz Casanueva, Santiago de Chile, 1930); *La rosa de los vientos* (Montevideo, 1930). Omitimos los nombres de los libros traducidos al francés, alguno de ellos inédito.

Diríase que la poetisa goza de su atracción y le gusta ser poseída:

LA CITA

Me he ceñido toda con un manto negro.
Estoy tan pálida, la mirada estática.
Y en los ojos tengo partida una estrella.
¡Dos triángulos rojos en mi faz hierática!

Ya ves que no luzco siquiera una joya,
ni un lazo rosado ni un ramo de dalias.
Y hasta me he quitado las hebillas ricas,
de las correhuelas de mis dos sandalias.

Mas soy esta noche, ni oros ni sedas,
esbelta y morena como un lirio vivo.
Y estoy toda ungida de esencias de nardos.
Y soy toda suave bajo el manto esquivo.

Y en mi boca pálida florece ya el trémulo
clavel de mi beso que aguarda tu boca.
Y a mis manos largas se enrosca el deseo
como una invisible serpentina loca.

¡Descíñeme, amante! ¡Descíñeme, amante!
Bajo tu mirada surgiré como una
estatua vibrante sobre un plinto negro,
hasta el que se arrastra, como un can, la luna.
[*Lenguas de diamante*, 1918]

Hay una coexistencia de lo salvaje y de lo refinado, del deseo de ser poseída y de poseer como poseída. Su vitalidad es muy intensa y no quiere que se pierda —corola fresca— en la noche mustia:

LA HORA

Tómame ahora que aún es temprano
y que llevo dalias nuevas en la mano.

Tómame ahora que aún es sombría
esa taciturna cabellera mía.

Ahora que tengo la carne olorosa
y los ojos limpios y la piel de rosa.

Ahora que calza mi planta ligera
la sandalia viva de la primavera.

Ahora que en mis labios repica la risa
como una campana sacudida aprisa.

Después..., ¡Ah, yo sé!
Que ya nada de eso más tarde tendré.

Que entonces inútil será tu deseo,
como ofrenda puesta sobre un mausoleo.

¡Tómame ahora que aún es temprano
y que tengo rica de nardos la mano!

Hoy, y no más tarde.
Antes que anochezca
y se vuelva mustia la corola fresca.

Hoy y no mañana. Oh amante, ¿no ves
que la enredadera crecerá ciprés?
[*Lenguas de diamante*, 1924]

La audacia posmodernista de Juana de Ibarbourou no le resta ni un ápice a su intuición poética. Podrá gustar o no la poesía de “Juana de América”, pero lo que no se puede negar es que es una poetisa por los cuatro costados, de los pies a la cabeza. No todo es sensualidad. A veces hay también:

ANGUSTIA

Hemorragia de luna sobre el parque plateado.
Todo duerme, hasta el loco surtidor de la fuente.
El mastín, taciturno, nos contempla callado,
y una brisa de encanto posa el ala de mi frente.

Al andar, nuestros pasos no rechinan la arena.
¿Llevamos las sandalias de gamuza del sueño?
Nuestra sombra se alarga, majestuosa y serena,
como un manto de corte junto al muro costeno.

¿Esto es limbo, o estamos sobre el haz de la tierra?

¿Somos sombras y un círculo de Plutón nos encierra?

El silencio me oprime, como un aro, las sienes.
¡Abre el grifo a la fuente, al mastín azucemos,
bésame, y al misterio con lascivia ahuyentemos!
¡Si parece de muerte la blancura que tienes!

[*Lenguas de diamante*, 1918]

Jorge Luis Borges (1899–1999) es un argentino universal, más digno del Premio Nobel de Literatura que muchos que lo ostentaron o lo ostentan actualmente. En el Premio Nobel, como en las academias, ni son todos los que están ni están todos los que son. Empezó a escribir en España en el año de 1918 y colaboró en revistas ultraístas, como *Prisma* y *Prosa*. Personalidad acabada, figura espiritual fina y sencilla, inteligencia aguda y cultura sólida. Sabía latín, alemán, inglés... Conoció muy bien los clásicos españoles y argentinos. Se preocupó sobre todo de la lengua y el estilo. Él mismo nos confiesa: “siempre fue perseverancia de mi pluma usar de los vocablos según su proverbial acepción... mi sensualidad verbal sólo abarca determinado número de palabras, lacra imputable a cuantos escritores conozco y cuya excepción única fue don Francisco de Quevedo, que vivió en la cuantiosa plenitud y millonaria entereza de nuestra lengua castellana”. ¿Ideas estéticas? Las tuvo, aunque nunca escribiese su *ideario estético*. “Siempre fui novelero de las metáforas; pero solicitando fuese notorio en ellas antes lo eficaz que lo insólito. En este libro —nos dice— hay varias composiciones hechas por enfilamiento de imágenes, método que, desde luego, no es el único”. Son frases de Borges que podrían ser recogidas, junto con otras, para formar ese *ideario estético* que no pudo o no quiso escribir.

No cabe encasillar a Borges dentro del clasicismo o dentro del modernismo. Él es él, válgame la tautología. Es clásico y es moderno y es muchas cosas más. Por eso tiene fuerza su pensamiento y calidad su poesía. Con él conocemos el viejo Buenos Aires, los gauchos y los caudillos que ya no existen, la intimidad nostálgica soterrada en recuerdos que nos confía. No vamos a hablar del Borges narrador, cuentista, ensayista, crítico literario, sino tan sólo del Borges poeta. Ese poeta esencial, quintaesenciado en sus expresiones, ubicado en un más allá del realismo y del romanticismo. Lo mejor que podemos hacer es gozar de su poesía, observar sus estructuras poéticas y dejarnos saturar por su *Einfühlung* de las bellezas universales que hace suyas ese peculiar espíritu acogedor.

Borges canta al amor, a un patio, a la pampa... y lo hace con una difícil sencillez y una intensidad de sentimiento contenido. El patio —un patio cualquiera— lo ve, desde su mirador, como un cielo encauzado, como una ventana por donde Dios mira las almas. Pero en ese patio hay una amistad oscura con zaguanes, aljibes y aleros:

UN PATIO

Con la tarde
se cansaron los dos o tres colores del patio.
La gran franqueza de la luna llena
ya no entusiasma su habitual firmamento.
Hoy está crespo el cielo
dirá la agorería que ha muerto un angelito.
Patio, cielo encauzado. El patio es la ventana por donde Dios mira las almas.
El patio es el declive
por el cual se derrama el cielo en la casa.
Serena la eternidad espera en la encrucijada de estrellas. Lindo es vivir en la amistad oscura
de un zaguán, de un alero y de un aljibe.

[*Fervor de Buenos Aires*, 1923]

La pampa no sólo es tierra, fuego, aire, agua, sino también soldados y estancieros. Polvaderas en carretas o caballadas, sabiduría, de tierra adentro:

DULCIA LINQUIMUS ARVA

Mi canción de criollo final,
por la noche agrandada de relámpagos
el expreso del Sur que desfonda y pierde los campos

Una amistad hicieron mis abuelos con esta lejanía
y conquistaron la intimidad de la Pampa
y ligaron a su baquía
la tierra, el fuego, el aire, el agua.
Fueron soldados y estancieros
y apacentaron el corazón con mañanas,
y el horizonte igual que una bordona
sonó en la hondura de su austera jornada.
Su jornada fue clara como un río
y era fresca su tarde como el aljibe del patio
y en su vivir eran las cuatro estaciones
como los cuatro versos de una copla esperada.
Descifraron hurañas polvaderas
en carretas o en caballadas
y los alegró el resplandor

con que aviva el sereno la luz de la espadaña.
Uno peleó contra los godos, otro, en el Paraguay cansó su espada;
todos supieron del abrazo del mundo
y fue mujer sumisa a su querer la campaña.
Los otros corazones fueron serenos
como ventana que da al campo;
resplandecientes y altos eran sus días hechos de cielo y llano.
Sabiduría de la tierra dentro la suya,
de la lazada que es comida y de la estrella que es vereda
y de la guitarra encendida. Sangre negra de coplas brotó bajo sus manos;
se sintieron confesos en el canto de un pájaro.
Soy un pueblera y ya no sé de esas cosas,

soy hombre de ciudad, de barrio, de calle,
los tranvías lejanos me ayudan en la tristeza
con esa queja larga que sueltan en la tarde.
[*Luna de en frente*, 1925]

José Santos Chocano nació en Perú, probablemente en 1867. De vida novelesca: aventuras, amores, viajes, intrigas políticas, problemas policiacos... Pero no es su biografía, sino su poesía y su personalidad extraordinaria lo que nos interesa. Ni vulgar criminal ni genio sobrehumano. Simplemente un hombre primitivo y complicado, poeta y aventurero.

En los libros poéticos de juventud, Chocano muestra un romanticismo intenso, exaltado, de sentimientos generosos y de noble afán de redención social. Pero no es ésta la parte de su obra más importante; más aún, el propio José Santos Chocano estaba convencido de que esos libros eran perecederos y deseaba que se consideraran por no escritos. Sin embargo, ya en esas obras poéticas de juventud apuntaba un valioso sentimiento de la naturaleza y de la vida del Continente Americano. No importa que los versos hayan sido con frecuencia desbordados y casi siempre visiblemente defectuosos. Eran versos retóricos, a la manera de Víctor Hugo y de Nuñez de Arce. El paisaje de América —inabarcable, indomable— surge con brío y resonancia. Lo que cuenta es que nos da una sensación y una visión real de nuestro continente y está creando una poesía continental. No vaciló en decir, alguna vez, con el énfasis que lo caracterizaba: “Walt Whitman tiene el Norte; pero yo tengo el Sur”.

No me parece inmerecido el título de poeta de América que se le ha dado a José Santos Chocano. En uno de sus poemas, Rubén Darío nos había brindado en mejor forma —pura, sintética, moderna— la esencia de este

nuevo continente. Pero José Santos Chocano se gana el nombre por el número, por el vigor y por su sentido epopéyico. Su canto autóctono, primitivo, vigoroso, se alza en su poema:

BLASÓN

Soy el cantor de América autóctono y salvaje:
mi lira tiene un alma, mi canto un ideal.
Mi verso no se mece colgado de un ramaje
con un vaivén pausado de hamaca tropical...

Cuando me siento Inca, le rindo vasallaje
al Sol, que me da el cetro de su poder real;
cuando me siento hispano y evoco el Coloniaje,
parecen mis estrofas trompetas de cristal.

Mi fantasía viene de un abolengo moro:
los Andes son de plata, pero el León de oro;
y las dos castas fundo con épico fragor.

La sangre es española e incaico es el latido;
y de no ser Poeta, quizás yo hubiera sido
un blanco Aventurero o un indio Emperador.

Montañas andinas, potros salvajes, selva y más selva, voces femeninas
lejanas se escuchan en su poema:

LA CANCIÓN DEL CAMINO

Era un camino negro.
La noche estaba loca de relámpagos. Yo iba
en mi potro salvaje
por la montaña andina.
Los chasquidos alegres de los cascos,
como masticaciones de monstruosas mandíbulas,
destrozaban los vidrios invisibles
de las charcas dormidas.
Tres millones de insectos
formaban una como rabiosa inarmonía.

Súbito, allá, a lo lejos,
por entre aquella mole doliente y pensativa
de la selva,
vi un puñado de luces, como en tropel de avispas.
¡La posada! El nervioso
látigo persignó la carne viva
de mi caballo, que rasgó los aires

con un largo relincho de alegría.
Y como si la selva
lo comprendiese todo, se quedó muda y fría.

Y hasta mí llegó, entonces,
una voz clara y fina
de mujer que cantaba. Cantaba. Era su canto
una lenta... muy lenta... melodía,
algo como un suspiro que se alarga
y se alarga y se alarga... y no termina.

Entre el hondo silencio de la noche
y a través del reposo de la montaña, oíanse
los acordes
de aquel canto sencillo de una música íntima,
como si fuesen voces que llegaran
desde la otra vida...

Sofrené mi caballo,
y me puse a escuchar lo que decía:

—Todos llegan de noche,
todos se van de día...

Y formándole dúo,
otra voz femenina

completó así la endecha
con ternura infinita:

—El amor es tan sólo una posada
en mitad del camino de la vida...

Y las dos voces luego
a la vez repitieron con amargura rítmica:

—Todos llegan de noche,
todos se van de día...

Entonces, yo bajé de mi caballo
y me acosté en la orilla
de una charca.
Y fijo en ese canto que venía
a través del misterio de la selva,
fui cerrando los ojos al sueño y la fatiga.
Y me dormí, arrullado; y desde entonces,
cuando cruzo las selvas por rutas no sabidas,
jamás busco reposo en las posadas;
y duermo al aire libre mi sueño y mi fatiga,

porque recuerdo siempre
aquel canto sencillo de una música íntima:

—Todos llegan de noche,
todos se van de día.
El amor es tan sólo una posada
en mitad del camino de la vida...
[*Fiat Lux*, 1908]

Adviértase el cumplimiento de la peculiaridad fisonómica del hispanoamericano, evidenciada en algunos rasgos del poeta José Santos Chocano: 1) arraigo en lo telúrico; 2) disposición innata hacia la belleza y preocupación estética; 3) dualidad violenta y dramática entre lo primitivo y lo refinado; 4) gozosa melancolía fatalista, rápida y vibrante capacidad emocional.

Miguel Ángel Osorio (Porfirio Barba-Jacob) nace en 1883 en la región de la provincia de Antioquia, Colombia; vive unos cuantos años en su región y marcha como judío errante por varios países hispanoamericanos: Costa Rica, Cuba, Guatemala, México, Honduras, El Salvador. En todas partes se da a querer y en ninguna arraiga. Alguna vez pretendió autodefinirse: “Yo, pomposo”, “Yo, romántico”, “Yo, engreído”, “Yo, delirante”, “Yo, prestidigitador”. Dudo que tuviese todos estos rasgos, pero no dudo de su profunda humanidad, de su sentimiento del dolor, de su anhelo de elevación, de su afán de libertad, de su humanísima insatisfacción y de su tragedia. Muchas de sus poesías quedaron perdidas en los periódicos. Gracias al guatemalteco Arévalo Martínez tenemos un volumen de poemas reunidos por el novelista que escribió *El hombre que parecía un caballo*, al parecer, como un retrato del poeta colombiano. Miguel Ángel Osorio usó varios seudónimos: Ricardo Arenales, Porfirio Barba-Jacob, Maín Jimenez... Los clásicos españoles y Edgar Allan Poe constituyen sus principales influencias, pero él es, ante todo, un romántico desesperado que marcha hacia la nada individual. Cuando se autorretrata en *La canción sin nombre*, muestra cierto masoquismo —pero también reconoce su profunda humildad por su sentido creatural— en su autodenigración. El acento poético es triste:

CANCIÓN SIN NOMBRE

Decid cuando yo muera... ¡Y el día esté lejano!:
—soberbio y desolado, lúbrico y turbulento,

de mortales de litios en tiniebla insaciado,
era una llama al viento.

Vagó, sensual y libre, por las Islas de América.
En los pinos de Honduras vigorizó el aliento.
En México hubo impulsos de ardor y rebeldía
Y libertad y fuerza...
Era una llama al viento.

De cimas no sondadas subía a las estrellas.
Un gran dolor humano vibraba por su acento.
Fue sabio en su delirio, y humilde, humilde, humilde,
porque no es nada una llamita al viento.

Y supo cosas lúgubres, tan hondas y letales
que nunca humana lira jamás esclareció,
y nadie aún ha medido su afán y su lamento.
Era una llama al viento y el viento la apagó.

En Sayula, Jalisco (México), casi nunca llueve. Y cuando llueve, se trata de un verdadero y bien recibido acontecimiento. Por eso se acuñó el dicho “hasta que llovió en Sayula”. El poeta Ricardo Arenales, o Porfirio Barba-Jacob, escribe en tierras jaliscienses su:

ELEGÍA DE SAYULA

.....
.....

II

Esta tierra es muy suave, muy tibia, nada infértil,
y la fecundan largos ríos de dolor.
Arando, arando iban, cantando unas canciones,
y yo pensé en Romelia y en su inconfeso amor.
Aquí la luz es tan radial, tan tónica, tan clara,
como eres tú, Romelia: como Guadalajara.
¡Qué maravilla! Huertos que enflora la astromelia
en musical silencio perfuman los salones...
... Vivir aquí, labrando un predio de Sayula,
porque me diese un día, regado de sudor
—ya extinta mi inquietud, calladas mis canciones—
¡paz! ¡paz en mis entrañas! ¡silencio en mi redor!

—¡Imaginaciones!
¡Imaginaciones!

III

Ala del tiempo...
Ala del tiempo...
Ha mil años, ya un pueblo formaría
con polvo de hombres una ruin alfarería...
Romelia dulce, cantan de nuevo las trémulas tonadas,
y en mi frente —un incendio de florestas—
fluye tu cabellera perfumada...
Sayula está de fiesta
porque llovió; la luna sublima los magueyes,
me dan vino, y... ¡México es tierra de elección! —
“Mi padre —cuenta un joven— tiene cinco yuntas de bueyes...”
Cruzan la honda noche ráfagas de maizales,
y un júbilo de júbilos nos llena el corazón.
Silencio por las montañas...
Luces en las cabañas...
Un lecho de espadañas que abrasará el estío,
y tú, fantasma bruno, que siempre me acompañas...
¡Dadme vino y llenemos de gritos las montañas!

—¡Imaginaciones!
¡Imaginaciones!

El poeta sueña en su retiro de la vida nómada, en su descanso, en su quietud, en su paz. Y canta a la lluvia en Sayula, acariciada por la luna. Toma vino y quisiera gritar fuerte a las montañas su júbilo y su vigor vital.

En el año de 1942, un día cualquiera y en cualquier lugar del planeta, muere el poeta trashumante, melancólico por lo general, pero siempre ebrio de poesía y de esperanza de paz. ¡Dios le haya concedido esa paz y ese reposo que nunca tuvo en vida!

Delmira Agustini (1890–1914), bella uruguaya de abuelos europeos que fue educada, con esmero, como una verdadera señorita de Montevideo. La música y la poesía le apasionaron desde joven. Pronto empezaría a destacarse su vocación y su genio. El matrimonio de esta bella y hermosa uruguaya duró unos cuantos días. No mucho tiempo después, aparecieron los cadáveres de ella y su esposo en una casa donde solían estar como amantes ilegítimos. Al parecer, el marido la asesinó y se mató después. Apenas había cumplido treinta años. Delmira Agustini está obsesionada por el amor. Su experiencia amorosa —muy corta por cierto— terminó trágicamente. Ese anhelo frenético del amor aparece llevado hasta una “sensualidad mística” y sobrehumana. Le lleva a ver el mundo a través de *Eros*. Nadie como ella expresa en América ese sentimiento femenino del amor y esa falta de preocupación por el pudor. El sentimiento intenso le

gana y la sinceridad lo lleva casi —cuando escribe— al trance inconsciente, al delirio. Poesía modernista que cuenta secretos eróticos sin inhibiciones y que transporta un tanto a sus lectores a las profundidades de la vida instintiva, subconsciente, saturada de pulsiones. Ejerció su influencia no tan sólo en poetisas hispanoamericanas afines a su afán amoroso, sino incluso a las que anduvieron en otros rumbos poéticos.

En el *Rosario de Eros*, Delmira Agustini divide el poema en cinco “misterios”: *Cuentas de mármol*, *Cuentas de sombra*, *Cuentas de fuego*, *Cuentas de luz*, *Cuentas falsas*. Me limito a presentar sólo uno de esos misterios:

CUENTAS DE FUEGO

Cerrar la puerta cómplice con rumor de caricia...
Deshojar hacia el mar el lirio de una veste...
—la seda es un pecado, el desnudo es celeste;
y es un cuerpo mullido, un diván de delicia—.

Abrir brazos...; así todo ser es alado,
o una cálida lira dulcemente rendida
de canto y de silencio... más tarde, en el helado
más allá de un espejo como un lago inclinado,
ver la olímpica bestia que elabora la vida.

Amor rojo, amor mío;
sangre de mundos y rubor de cielos...
¡Tú me lo des, Dios mío!

[*Obras completas*, 1924]

La autora del *Rosario de Eros* ensarta cuentas de los misterios, a la manera mística, para extraverter poéticamente su sensualidad, su sexualidad, su afán de comunión erótica.

Delmira Agustini describe poéticamente un amor en medio de su soledad:

TU AMOR ...

Tu amor, esclavo, es como un sol muy fuerte:
jardinero de oro de la vida,
jardinero del fuego de la muerte,
en el carmen fecundo de mi vida.

Pico de cuervo con olor de rosas,
aguijón enmelado de delicias

tu lengua es. Tus manos misteriosas
son garras enguantadas de caricias.

Tus ojos son mis medias noches crueles,
panales negros de malditas mieles
que se desangran en mi acerbidad;

Crisálida de un vuelo del futuro
es tu abrazo magnífico y oscuro
torre embrujada de mi soledad.
[*Obras completas*, 1924]

Podríamos seguir indefinidamente catando y glosando la poesía iberoamericana: amplia, temática y en territorio, varía en estilos pero con la unidad que le presta el precioso idioma español: habitáculo de nuestro espíritu.

Para enriquecer nuestra sistemática visión esencial de la poesía, hemos recurrido a las poéticas nacionales de España, Italia, Francia, Alemania, Inglaterra, los Estados Unidos e Hispanoamérica. No se trata de una revisión exhaustiva de las poéticas nacionales, sino tan sólo de una selección enriquecedora para las disquisiciones sistemáticas sobre lo poético. Volvamos ahora al estudio de la poesía sin más y del poeta.

William Blake, *Song of Innocence and of Experience*, en *The Norton Anthology of English Literature*, volumen 2, W.W. Norton & Company Inc, Nueva York, 1986, p. 56.

The Selected Poetry and Prose of Wordsworth, A Signet Classic from New American Library, Nueva York y Toronto, 1970, p. 170.

Unos se glorían de su nacimiento, otros de su destreza, / éstos de sus tesoros, aquellos de su vigor corporal; / algunos, de sus vestidos, por ridícula que sea la nueva moda; / varios, de sus halcones y de sus lebreles, y no pocos, de su caballo. / Y cada carácter tiene su distracción adecuada, / en la que encuentra un placer superior a los demás; / pero ninguna de estas particularidades llena mi medida; / yo las reduzco todas a un bien general que les aventaja. / Tu amor es para mí mejor que el más alto nacimiento, / más rico que la opulencia, más magnífico que los vestidos suntuosos, / de mayor deleite que los halcones y los caballos; / y poseyéndote a ti, me envanezco de poseer lo que constituye el orgullo de los hombres. / Sólo soy mísero en esto: en que puedes retirármelo todo / y dejarme en la más absoluta miseria (*Obras completas*).

¿Por qué mis versos se hallan tan desprovistos de formas nuevas, / tan rebeldes a toda variación o vivo cambio? / ¿Por qué con la época no me siento inclinado / a métodos recientemente descubiertos y a extraños atavíos? / ¿Por qué escribo siempre de una sola cosa, en todo instante igual, / y envuelvo mis intenciones en una vestidura conocida, / bien que cada palabra casi pregona mi nombre, / revela su nacimiento e indica su procedencia? / ¡Oh! Sabedlo, dulce amor, es que escribo siempre de vuestra persona, / y que vos y el amor sois mi eterno tema; / así, todo mi talento consiste en revestir lo nuevo con palabras viejas / y volver a emplear lo que ya he empleado. / Pues lo mismo que el sol es todos los días nuevo y viejo, / así mi amor repite siempre lo que ya estaba dicho.

Annabel Lee // Hace ya muchos años, muchos años, / Allá en un reino junto al mar turquí, / Vivía una muchacha, cuyo nombre / Os daré a conocer: Annabel Lee / La cual gozaba con la idea / De ser amada y de vivir por mí. // Yo era un chiquillo y ella una chiquilla / En ese reino junto al mar turquí; /

Mas ¡con qué amor inmenso nos queríamos / Yo y mi bella amiguita Anabel Lee! / Con un amor que hasta los serafines / Nos envidiaban, a ella como a mí. // Y ésa fue la razón de que hace tiempo, / En ese reino junto al mar turquí, / Soplara el viento de una nube helando / A mi bella adorada Annabel Lee; / Que sus padres de origen noble fueran / A buscarla, quitáronmela a mí, / Y fueran a enterrarla en un sepulcro, / Allá en un reino junto al mar turquí. // Ángeles, menos faustos en el cielo, / Nos envidiaban, a ella como a mí, / Y ésa fue la razón —todos lo saben / en ese reino junto al mar turquí—. / Por lo cual salió el viento de esa nube / Que heló y mató a mi bella Annabel Lee. // Pero fue más inmenso el amor nuestro, / Que el de aquellos, más graves que yo fui, / Que el de aquellos, más listos que yo fui, / Y ni los serafines en el cielo / Ni los demonios en el mar turquí, / Podrán mi alma separar del alma / De mi bella adorada Annabel Lee. // Que no brilla la luna sin traerme / Los sueños de la bella Annabel Lee / Y las estrellas no aparecen nunca / Sin la mirada fiel de Annabel Lee, / Y así durante el flujo y el reflujo, / Duermo junto a mi esposa Annabel Lee, / En el triste sepulcro abandonado, / En nuestra tumba, allá en el mar turquí.

Las campanas // I: ¡Escuchad el tintineo!: / ¡La soneta / Del trineo / Con cascabeles de plata! / ¡Qué alegría tan jocunda nos inunda al escuchar / La errabunda melodía de su agudo tintinear! / ¡Es como una epifanía, / En la ruda racha fría, / La ligera melodía! / ¡Cómo fulgen los luceros! / — ¡Verdaderos / Reverberos!— // Con idéntica armonía / A la clara melodía, / Cintilando, cintilando, cintilando, / ¡Cómo los cascabeles van sonando! / Y, en un mismo son, son único, / Que iguala un ritmo rúnico, / Los luceros siguen fieles / Cascabeles, cascabeles, cascabeles / El son de los cascabeles, / Cascabeles, cascabeles / Cascabeles, / ¡El son grato que a rebato, surge de los cascabeles! // II: ¡Escuchad el almo coro / Sonoro / Que hacen las campanas todas! / ¡Son las campanas de oro / De las bodas! / ¡Oh, qué dicha tan profunda nos inunda al escuchar / La errabunda melodía de su claro repicar! / ¡Cómo revuela al desgaire / Esta música en el aire! / ¡Cómo a su feliz murmullo / Sonoro, / Con sus claras notas de oro, / Se acuna / La tórtola con su arrullo, / Bajo la luz de la luna! / ¡Qué armonía / Se vacía / De la alegre sinfonía / De este día! / ¡Cómo brota / Cada nota! / Fervorosamente, dice / La felicidad remota / Que predice. / Y a la voz de una campana, siguen las de sus hermanas / Las campanas, / Las campanas, las campanas, las campanas, las campanas, / Las campanas, las campanas, las campanas, / En sonoro ritmo de oro de almo coro, ¡las campanas!

De todas estas jovencitas / Ninguna se ha preguntado por el origen del universo / Ni por los modos de los eclipses lunares / Ni si queda algún pedazo de nosotros / Después de atravesar las ondas infernales.

Muero con el moribundo / y nazco con el niño que recogen los pañales / Yo no soy sólo esto que se alarga entre mi sombrero y mis zapatos. / Mira atentamente la pluralidad del universo: / Nada es igual y todo es bueno. / Buena es la tierra, / Buenos los astros... / Y las estrellas subalternas también. /.../ Yo no soy sólo el poeta de la bondad. / Soy el poeta de la iniquidad también. Y no me avergüenzo. / ¿Qué alboroto es ése? / ¿Quién discute sobre el vicio y la virtud? / Me empujan el mal / y el deseo de reformar el mal: / pero yo no me muevo. / ¿Soy yo un inquisidor? / Yo no soy más que un hombre que riega las raíces / de todo lo que crece. /.../ Yo soy Walt Whitman... / Un cosmos. ¡Míradme! / El hijo de Manhattan / Turbulento, fuerte y sensual; / como, bebo y engendro... / no soy sentimental. / Ni por encima ni separado de nadie, / Ni orgulloso ni humilde // Desclavad las cerraduras de las puertas. / Sacad las puertas mismas de sus goznes. // Quien humilla a otro / me humilla a mí. / Y todo lo que se dice y lo que se hace repercute en mí. // De mí surge la inspiración: / y lo corriente y lo vulgar. /.../ Un minuto y una gota de mí mismo sosiegan mi espíritu. / Creo que la tierra húmeda será un día luz y amor, / que el cuerpo del hombre y de la mujer / son el compendio de todos los compendios, / que el amor que los une es una cumbre y una flor / y que de ese amor omnífico han de multiplicarse hasta el infinito / y hasta que todos y cada uno no sean más que una fuente de alegría común. /.../ ¿Por qué voy a empeñarme en que Dios sea otra cosa mejor que este día? / En cada hora hay algo de Dios / y en cada minuto también. / En el rostro de las mujeres / y en el rostro de los hombres está Dios, / y en mi propio rostro lo veo también cuando me miro al espejo. / Encuentro cartas de Dios en la calle, / cartas firmadas con su nombre / y no las recojo porque sé que en

cualquier sitio / encontraré otras semejantes. Miles y miles me saldrán al paso, puntuales, por dondequiera que camine. /.../ Si no me encuentras enseguida / no te desanimes; / si no estoy en aquel sitio, / búscame en otro. / Te espero..., / en algún sitio estoy esperándote.

Las lamparitas se van alejando de la bahía / Y la garra del océano las junta / Neptuno bebe después de la pequeña marea / ¡*Tamuz Tamuz!* / La llama roja adentrándose en el mar, / Por esta brecha se te mide / Desde los largos botes han puesto luces en el agua / Y la garra del océano las junta hacia fuera.

Había sobrepasado el acontecimiento, / Que era muy ominoso / Con cuidado propio de la edad madura / Había buscado exactamente los libros precisos / Y había casi abierto las páginas.

Octavio Paz, *Asueto*, p. 65.

Octavio Paz, *Puerta condenada*, p. 115.

Ibid., p. 73.

Octavio Paz, *Puerta condenada*, p. 141.

Ibidem.

Octavio Paz, *El girasol*, p. 84.

Octavio Paz, *Calamidades y milagros*, p. 254.

Octavio Paz, *Salamandra*, p. 82.

Octavio Paz, *Noche de resurrecciones*, p. 44.

Octavio Paz, *Homenaje y profanación*, p. 46.

Walt Whitman, *Canto a mí mismo*, traducción y prólogo de León Felipe, Editorial Losada, México, 1977, pp. 11-22.

Ibid., Epílogo, de Guillermo de Torre, p. 115.

Octavio Paz, *La palabra dicha*, pp. 219-220.

Octavio Paz, *Salamandra*, p. 80.

Octavio Paz, *Salamandra*, Joaquín Mortiz, México, 1984, p. 86.

Ibid., p. 183.

Agustín Basave, *Ensayos críticos*, Librería y Casa Editorial de Fortino Jaime, Guadalajara, 1918, p. 58.

Octavio Paz, *Bajo tu clara sombra*, p. 15.

Francisco Monterde, *Cultura mexicana*, Editora Intercontinental, México, 1946, p. 295.

Ramón López Velarde, *Poesías completas y El minuterero*, ed. y prólogo de Antonio Castro Leal, Porrúa, México, p. 267.

Ibidem.

Ibid., p. 158.

Ibid., p. 38.

Octavio Paz, *Condición de nube*, p. 48.

Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, *Bajo tu clara sombra*, Cultura SEP, pp. 22-23.

Octavio Paz, *Condición de nube*, p. 48.

Octavio Paz, *Puerta condenada*, p. 142.

Octavio Paz, *Ladera Este*, Joaquín Mortiz, México, 1984, p. 57.

Ibid., p. 91.

Ibid., pp. 114-115.

Ibid., p. 119.

Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, *Puerta condenada*, p. 54.

Ibid., p. 68.

Altísimo, omnipotente, buen Señor, / tuya es la alabanza, la gloria y el honor / y toda la bendición:
// A ti solo, Altísimo, convienen / y ningún hombre es digno / de recordarte. // Alabado seas, mi
Señor, con todas tus criaturas, / especialmente por el señor hermano sol, / el cual nos ilumina y da
calor; // Y él es bello y radiante / con gran esplendor: / y de ti, Altísimo, es la significación. //
Alabado seas, mi Señor, por la hermana luna y las estrellas; / tú las formaste en el cielo / claras,
preciosas y bellas. // Alabado seas, mi Señor, por el hermoso viento / y por el aire y las nubes, el
sereno y todo tiempo, / por el cual a tus criaturas das sustento. //...// Alabado seas, mi Señor, por el
hermoso fuego, / con el cual iluminas la noche; / él es bello y alegre, robusto y fuerte. // Alabado
seas, mi Señor, por la señora nuestra madre tierra / la cual nos sustenta y gobierna y produce frutos
diversos / con alegres flores y hierbas.

Alabado seas, mi Señor, / por la hermana nuestra muerte corporal / de la cual ningún hombre
viviente puede escapar. / Ay de aquellos que mueren en pecado mortal. // Bienaventurados aquellos
que se encuentren en tu santísima voluntad / que la muerte propicia no les hará mal. / Alabad y
benedicid a mi Señor, / y agradecedle y servidle con gran humildad.

¡Oh amor de la pobreza / Reino de tranquilidad / La pobreza es camino seguro, / No encierra ni
riña ni rencor; / No tiene miedo a los ladrones / Ni a ninguna tempestad. / La pobreza muere en paz, /
No hace ningún testamento: / Deja al mundo igual que antes / Y a la gente en concordia. / No tiene
juez, ni notario, / No necesita de los poderosos, / Se ríe del hombre avaro / Que vive en ansiedad
constante.

José Vasconcelos, *Historia del pensamiento filosófico*, Ediciones de la Universidad Nacional de
México, 1937, p. 256.

Amor, divino fuego / Amor, risa y juego / Amor no te des poco a poco, / porque eres
inmensamente rico... / Amor dulce y suave; / eres, amor, la llave del cielo; / llevas la nave a su
puerto / Y la defiendes de la tempestad. / Amor puro y limpio / amor sabio y alegre, / amor alto y
profundo / al corazón que se ha entregado...

Federico Ferro Gay, *Breve historia de la literatura italiana*, Porrúa, México, 1990, p. 119.

Siempre me fue querida esta yerma colina, / y este seto que por tan grande parte / impide la vista
del lejano horizonte. / Pero, sentado y mirando, fijo en mi pensamiento / ilimitados espacios más allá
de aquél, / sobrehumanos silencios y profundísima quietud / de los que el corazón no siente miedo. /
Y como oigo susurrar el viento / entre las plantas, voy comparando / a esta voz el silencio infinito / y
acuden a mi memoria la eternidad / y las muertas estaciones y la presente viva y el son de ella. Y así
mi pensamiento / se anega en esta inmensidad, y es dulce / para mí naufragar en este mar.

La mocita viene allá del campo, / al tramontar el sol, / con su manojito de hierba y en la mano / un
ramillete de rosas y violetas, / con las que, según su costumbre, / se prepara a embellecer / mañana,
en el día de fiesta, el pecho y los cabellos. / Se sienta con las vecinas / en el peldaño a hilar la
viejecita, / con la cara vuelta hacia el crepúsculo; / y está hablando de su juventud / cuando en los
días festivos se adornaba / y todavía saludable y ágil / solía la noche danzar entre aquellos / que tuvo
de compañeros en la edad más bella. / Todo el aire se oscurece, / ya viene la noche, y regresan las
sombras, / desde las colinas y los techos, / al blanquear de la reciente luna. / Ahora el repique da la
señal / de la fiesta que llega; / y se diría que a ese son / el corazón recobra vida. / Los niños gritando /
en tropel por la plazuela / brincando por todos lados, / hacen un alegre ruido: / mientras regresa a su
pobre mesa, / silbando, el campesino, / y entre sí piensa en el día del descanso.

Pero, tú, solitaria, eterna peregrina / Que eres pensativa, acaso entiendas, / Esta vida terrenal, /
Nuestro padecer y suspirar; / Qué sea este morir, este supremo / palidecer del semblante, / Y perecer
en la tierra y desfallecer / Para toda amante compañía. / Y tú ciertamente entiendes / El porqué de las
cosas y el fruto / De la mañana, de la tarde, / Del silente e infinito andar del tiempo...

... casi / compadeciendo al niño ajeno, envía al cielo / un perfume dulcísimo / que consuela el
desierto...

Luna naciente, exigua en el cielo como / la ceja de una jovencita / y la médula de la caña nueva / así que la más leve rama te esconde / y el ojo mío si te pierde apenas, / te encuentra, por el sueño que lo empaña, / Luna, el río que al valle desciende / sin palabra herboso, también te vio; / y por toda brizna de yerba te sonríe, / sólo a ti sola. // Un halcón choca contra el color de perla: / el cielo se desgarras como un velo. / ¡Oh escalofrío sobre los taciturnos mares, / oh brisa, indicio del súbito nimbo! / ¡Oh sangre mía, como los mares del verano! / La fuerza ata las raíces: / está bajo tierra, oculta e inmensa. / La piedra brilla más allá de toda inercia.

Vivo del ensueño de una sombra en el agua / sombra de ramas verdes, de casas / ya entrevesadas, y luego nubes: y tiembla / todo: la arista blanca de un muro / en el límpido cielo azul, una cuerda / que la atraviesa, un farol y el tronco / negro de un árbol, cortado a medias / por una hoja amarilla / de papel que flota... / Sombra en las aguas —ciudad líquida... / luminoso temblor, vastedad / el cielo claro, verde verde verde / de hojas / todo parece que pasa y se queda / y vive y no lo sabe, / no lo sabe el agua, no lo saben los árboles, / no lo sabe el cielo, ni las casas... Sólo / un pobre hombre lo sabe, que va / a lo largo de la orilla triste / del canal.

A la noche // Desde tu matriz / yo subo sin memoria / y lloro. / Caminan los ángeles, mudos / conmigo; las cosas no tienen aliento; / todo se transforma en piedra, / silencio de cielos sepultados. / Tu primer hombre / no conoce mi dolor.

Antología de poetas franceses, selección, prólogo y traducción de Luis Guarner, Editorial Fama, Barcelona, 1958, p. 25.

Ibid., p. 14.

Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, 2a. ed., Editorial Losada, Buenos Aires, 1957, p. 21.

Ibid., p. 138.

Le Flacon // Hay fuertes perfumes para los que toda materia / es porosa. Se diría que penetran el vidrio.

Alfonso Reyes, “Culto a Mallarmé”, *Obras completas*, tomo XXV, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, p. 160.

Hay una buena traducción castellana por el culto abogado y poeta de Guadalajara, Alfonso Gutiérrez Hermosillo, que me permito ofrecer a los lectores.

Paul Valéry, “A propósito de *El cementerio marino*”, traducción de Alfonso Gutiérrez Hermosillo, *Etcétera*, Guadalajara, p. 12.

Ibid., p. 16.

Antología de poetas franceses, Editorial Fama, Barcelona, 1958, p. 110.

Antonio Caso, *México*, Imprenta Universitaria de la Universidad Nacional de México, 1943, p. 28.

Werner P. Friederich, *Historia de la literatura alemana*, Editorial Hermes, México, 1973, p. 122.

Ibid., p. 86.

A la puerta del cementerio // Dulzura y suavidad de medianoche, / círculos silenciosos de secretos, / fuerzas y gozos de escondidos juegos // es lo que conocemos de vosotros. // Y sólo el fin supremo conseguimos // para gozarnos luego en la corriente // y después, gota a gota, evaporarnos, // y poder saborearlo todo a sorbos.

En la niebla // ¡Extraño caminar en la niebla! / solo está cada arbusto y piedra, / ningún árbol ve al otro / cada uno está solo. / Lleno de alegría era para mí el mundo, / cuando aún mi vida era feliz; / ahora que la niebla cae, / ya nada es visible. // Verdaderamente no es sabio / el que la obscuridad no conoce, / la cual inevitable e imperceptible / de todo lo separa. // ¡Extraño, caminar en la niebla! / vivir, es ser soledad; / ningún hombre conoce al otro: / cada uno está solo.

El canto de embriaguez // El gozo es más profundo que la pena, / el dolor dice: ¡Pasa! / pero todo gozo reclama eternidad / reclama una profunda eternidad.

Martín Heidegger, *Sendas perdidas, ¿para qué ser poeta?*, Editorial Losada, Buenos Aires, pp. 226-227.

J. M. Cohen, *Poesía de nuestro tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1963, p. 62 (Breviarios).

Sin embargo, cuando te marchaste, en este escenario / irrumpió una onda de realidad, de verdad, / por la fisura que te dejó escapar: verde, de verdadero verdor / verde bosque, del sol rayo verdadero. [Trad. E. M. S. Danero.]

Ibid., p. 71.

Que un día, superada la terrible intuición / mi canto de júbilo y de gloria se eleve hacia los ángeles unánimes. [Trad. J. J. D.]

Ibid., p. 73.

Gloria al Espíritu, que unirnos puede; / porque verdaderamente no vivimos más que de imágenes. / Y con medidos pasos recorren los relojes su camino / a la vera de nuestro día verdadero. // Sin que conozcamos nuestro lugar efectivo, / una real amistad inspira nuestros actos. [Trad. E. M. S. Danero.]

Ibid., p. 75.

No borréis ninguna estela. Dejad sólo la rosa / florecer cada año para gloria suya. / Porque es Orfeo. Su metamorfosis / está en ésta y en aquélla. No nos afanemos mucho en buscarle / otros nombres. Una vez por todas / es Orfeo que canta. Viene y va. / ¿No es ya demasiado si el vaso de rosas / a veces unos días sobrevive? // ¡Oh! ¿Cómo no comprender que le es preciso desaparecer? [Soneto V, trad. E. M. S. D.]

Ibid., pp. 76 y 77.

Ibid., p. 84.

Rainer Maria Rilke, *Briefe aus den Jahren*, 1906–1907, III, 289.

²³ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, tomo I, Librería de Perlado, Páez y Cia., Madrid, 1914.

²⁴ Federico de Onís, *Antología de la poesía española*, Introducción, Madrid, 1934, p. xvi.

²⁵ Julio Torri, *La literatura española*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955, p. 252 (Breviarios).

²⁶ Francisco de Quevedo, *Antología poética*, prólogo y selección de Jorge Luis Borges, Alianza Editorial, Madrid, 1985, p. 7.

²⁷ *Ibid.*, p. 8.

²⁸ *Ibid.*, pp. 9-10.

²⁹ *Ibid.*, p. 24.

³⁰ *Ibid.*, p. 49.

³¹ *Ibid.*, pp. 75-76.

³² Santa Teresa de Ávila, *Obras completas, Libro de las Fundaciones*, Biblioteca de Autores Cristianos, cap. III.

³³ Marcelino Menéndez y Pelayo, discurso de recepción en la Real Academia Española, “La poesía mística”, Madrid, 1881.

³⁴ San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*, canciones XIV y XV, en *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, 2a. ed., Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1950.

³⁵ Karl Vossler, *La poesía de la soledad en España*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1946, pp. 248 y 249.

³⁶ *Vida y obra de San Juan de la Cruz*, op. cit., primera y última estrofas de las canciones de la *Subida del Monte Carmelo*.

³⁷ *Ibid.*, canción XXXV.

³⁸ *Ibid.*, p. 261.

³⁹ José M. Gallegos Rocafull, *La experiencia de Dios en los místicos españoles*, Editora Central, México, pp. 145-146.

⁴⁰ Miguel de Unamuno, *Diario íntimo*, Alianza Editorial, Madrid, 1970, p. 14.

⁴¹ *Ibid.*, p. 17.

⁴² *Ibid.*, p. 84.

⁴³ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁴ Juan Ramón Jiménez, *Tercera antología poética* (1898–1953), Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1957.

⁴⁵ Federico de Onís, *op. cit.*, p. 573.

⁴⁶ Guillermo Díaz-Plaja y Francisco Monterde, *Historia de la literatura española e historia de la literatura mexicana*, 22a. ed., Editorial Porrúa, México, 1987, p. 397.

⁴⁷ Federico de Onís, *op. cit.*, p. 1102.

¿Por qué mis versos se hallan tan desprovistos de formas nuevas, / tan rebeldes a toda variación o vivo cambio? / ¿Por qué con la época no me siento inclinado / a métodos recientemente descubiertos y a extraños atavíos? / ¿Por qué escribo siempre de una sola cosa, en todo instante igual, / y envuelvo mis intenciones en una vestidura conocida, / bien que cada palabra casi pregona mi nombre, / revela su nacimiento e indica su procedencia? / ¡Oh! Sabedlo, dulce amor, es que escribo siempre de vuestra persona, / y que vos y el amor sois mi eterno tema; / así, todo mi talento consiste en revestir lo nuevo con palabras viejas / y volver a emplear lo que ya he empleado. / Pues lo mismo que el sol es todos los días nuevo y viejo, / así mi amor repite siempre lo que ya estaba dicho.

Unos se glorían de su nacimiento, otros de su destreza, / éstos de sus tesoros, aquellos de su vigor corporal; / algunos, de sus vestidos, por ridícula que sea la nueva moda; / varios, de sus halcones y de sus lebres, y no pocos, de su caballo. / Y cada carácter tiene su distracción adecuada, / en la que encuentra un placer superior a los demás; / pero ninguna de estas particularidades llena mi medida; / yo las reduzco todas a un bien general que les aventaja. / Tu amor es para mí mejor que el más alto nacimiento, / más rico que la opulencia, más magnífico que los vestidos suntuosos, / de mayor deleite que los halcones y los caballos; / y poseyéndote a ti, me envanezco de poseer lo que constituye el orgullo de los hombres. / Sólo soy mísero en esto: en que puedes retirármelo todo / y dejarme en la más absoluta miseria (*Obras completas*).

William Blake, *Song of Innocence and of Experience*, en *The Norton Anthology of English Literature*, volumen 2, W.W. Norton & Company Inc, Nueva York, 1986, p. 56.

The Selected Poetry and Prose of Wordsworth, A Signet Classic from New American Library, Nueva York y Toronto, 1970, p. 170.

Las campanas // I: ¡Escuchad el tintineo!: / ¡La soneta / Del trineo / Con cascabeles de plata! / ¡Qué alegría tan jocunda nos inunda al escuchar / La errabunda melodía de su agudo tintinear! / ¡Es como una epifanía, / En la ruda racha fría, / La ligera melodía! / ¡Cómo fulgen los luceros! / — ¡Verdaderos / Reverberos!— // Con idéntica armonía / A la clara melodía, / Cintilando, cintilando, cintilando, / ¡Cómo los cascabeles van sonando! / Y, en un mismo son, son único, / Que iguala un ritmo rúnico, / Los luceros siguen fieles / Cascabeles, cascabeles, cascabeles / El son de los cascabeles, / Cascabeles, cascabeles / Cascabeles, / ¡El son grato que a rebato, surge de los cascabeles! // II: ¡Escuchad el almo coro / Sonoro / Que hacen las campanas todas! / ¡Son las campanas de oro / De las bodas! / ¡Oh, qué dicha tan profunda nos inunda al escuchar / La errabunda melodía de su claro repicar! / ¡Cómo revuela al desgair / Esta música en el aire! / ¡Cómo a su feliz murmullo / Sonoro, / Con sus claras notas de oro, / Se acuna / La tórtola con su arrullo, / Bajo la luz de la luna! / ¡Qué armonía / Se vacía / De la alegre sinfonía / De este día! / ¡Cómo brota / Cada nota! / Fervorosamente, dice / La felicidad remota / Que predice. / Y a la voz de una campana, siguen las de sus hermanas / Las campanas, / Las campanas, las campanas, las campanas, las campanas, / Las campanas, las campanas, las campanas, / En sonoro ritmo de oro de almo coro, ¡las campanas!

Annabel Lee // Hace ya muchos años, muchos años, / Allá en un reino junto al mar turquí, / Vivía una muchacha, cuyo nombre / Os daré a conocer: Annabel Lee / La cual gozaba con la idea / De ser amada y de vivir por mí. // Yo era un chiquillo y ella una chiquilla / En ese reino junto al mar turquí; / Mas ¡con qué amor inmenso nos queríamos / Yo y mi bella amigueta Anabel Lee! / Con un amor que

hasta los serafines / Nos envidiaban, a ella como a mí. // Y ésa fue la razón de que hace tiempo, / En ese reino junto al mar turquí, / Soplara el viento de una nube helando / A mi bella adorada Annabel Lee; / Que sus padres de origen noble fueran / A buscarla, quitáronmela a mí, / Y fueran a enterrarla en un sepulcro, / Allá en un reino junto al mar turquí. // Ángeles, menos faustos en el cielo, / Nos envidiaban, a ella como a mí, / Y ésa fue la razón —todos lo saben / en ese reino junto al mar turquí—. / Por lo cual salió el viento de esa nube / Que heló y mató a mi bella Annabel Lee. // Pero fue más inmenso el amor nuestro, / Que el de aquellos, más graves que yo fui, / Que el de aquellos, más listos que yo fui, / Y ni los serafines en el cielo / Ni los demonios en el mar turquí, / Podrán mi alma separar del alma / De mi bella adorada Annabel Lee. // Que no brilla la luna sin traerme / Los sueños de la bella Annabel Lee / Y las estrellas no aparecen nunca / Sin la mirada fiel de Annabel Lee, / Y así durante el flujo y el reflujo, / Duermo junto a mi esposa Annabel Lee, / En el triste sepulcro abandonado, / En nuestra tumba, allá en el mar turquí.

Walt Whitman, *Canto a mí mismo*, traducción y prólogo de León Felipe, Editorial Losada, México, 1977, pp. 11-22.

Ibid., Epílogo, de Guillermo de Torre, p. 115.

Muero con el moribundo / y nazco con el niño que recogen los pañales / Yo no soy sólo esto que se alarga entre mi sombrero y mis zapatos. / Mira atentamente la pluralidad del universo: / Nada es igual y todo es bueno. / Buena es la tierra, / Buenos los astros... / Y las estrellas subalternas también /.../ Yo no soy sólo el poeta de la bondad. / Soy el poeta de la iniquidad también. Y no me avergüenzo. / ¿Qué alboroto es ése? / ¿Quién discute sobre el vicio y la virtud? / Me empujan el mal / y el deseo de reformar el mal: / pero yo no me muevo. / ¿Soy yo un inquisidor? / Yo no soy más que un hombre que riega las raíces / de todo lo que crece /.../ Yo soy Walt Whitman... / Un cosmos. ¡Míradme! / El hijo de Manhattan / Turbulento, fuerte y sensual; / como, bebo y engendro... / no soy sentimental. / Ni por encima ni separado de nadie, / Ni orgulloso ni humilde // Desclavad las cerraduras de las puertas. / Sacad las puertas mismas de sus goznes. // Quien humilla a otro / me humilla a mí. / Y todo lo que se dice y lo que se hace repercute en mí. // De mí surge la inspiración: / y lo corriente y lo vulgar /.../ Un minuto y una gota de mí mismo sosiegan mi espíritu. / Creo que la tierra húmeda será un día luz y amor, / que el cuerpo del hombre y de la mujer / son el compendio de todos los compendios, / que el amor que los une es una cumbre y una flor / y que de ese amor omnífico han de multiplicarse hasta el infinito / y hasta que todos y cada uno no sean más que una fuente de alegría común. /.../ ¿Por qué voy a empeñarme en que Dios sea otra cosa mejor que este día? / En cada hora hay algo de Dios / y en cada minuto también. / En el rostro de las mujeres / y en el rostro de los hombres está Dios, / y en mi propio rostro lo veo también cuando me miro al espejo. / Encuentro cartas de Dios en la calle, / cartas firmadas con su nombre / y no las recojo porque sé que en cualquier sitio / encontraré otras semejantes. Miles y miles me saldrán al paso, puntuales, por dondequiera que camine. /.../ Si no me encuentras enseguida / no te desanimes; / si no estoy en aquel sitio, / búscame en otro. / Te espero..., / en algún sitio estoy esperándote.

De todas estas jovencitas / Ninguna se ha preguntado por el origen del universo / Ni por los modos de los eclipses lunares / Ni si queda algún pedazo de nosotros / Después de atravesar las ondas infernales.

Había sobrepasado el acontecimiento, / Que era muy ominoso / Con cuidado propio de la edad madura / Había buscado exactamente los libros precisos / Y había casi abierto las páginas.

Las lamparitas se van alejando de la bahía / Y la garra del océano las junta / Neptuno bebe después de la pequeña marea / ¡*Tamuz Tamuz!* / La llama roja adentrándose en el mar, / Por esta brecha se te mide / Desde los largos botes han puesto luces en el agua / Y la garra del océano las junta hacia fuera.

Francisco Monterde, *Cultura mexicana*, Editora Intercontinental, México, 1946, p. 295.

Ramón López Velarde, *Poesías completas y El minuterero*, ed. y prólogo de Antonio Castro Leal, Porrúa, México, p. 267.

Agustín Basave, *Ensayos críticos*, Librería y Casa Editorial de Fortino Jaime, Guadalajara, 1918, p. 58.

Octavio Paz, *Bajo tu clara sombra*, p. 15.

Octavio Paz, *Salamandra*, Joaquín Mortiz, México, 1984, p. 86.

Ibid., p. 183.

Octavio Paz, *La palabra dicha*, pp. 219-220.

Octavio Paz, *Salamandra*, p. 80.

Ibid., p. 73.

Octavio Paz, *Asueto*, p. 65.

Octavio Paz, *Puerta condenada*, p. 115.

Octavio Paz, *Noche de resurrecciones*, p. 44.

Octavio Paz, *Homenaje y profanación*, p. 46.

Octavio Paz, *Calamidades y milagros*, p. 254.

Octavio Paz, *Salamandra*, p. 82.

Ibidem.

Octavio Paz, *El girasol*, p. 84.

Octavio Paz, *Puerta condenada*, p. 141.

Octavio Paz, *Condición de nube*, p. 48.

Octavio Paz, *Puerta condenada*, p. 142.

Octavio Paz, *Condición de nube*, p. 48.

Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, *Bajo tu clara sombra*, Cultura SEP, pp. 22-23.

Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, *Puerta condenada*, p. 54.

Ibid., p. 68.

Ibid., pp. 114-115.

Ibid., p. 119.

Octavio Paz, *Ladera Este*, Joaquín Mortiz, México, 1984, p. 57.

Ibid., p. 91.

Ibid., p. 38.

Ibidem.

Ibid., p. 158.

Federico de Onís, un buen cazador de bellezas poéticas, advierte en García Lorca “desde una visión nueva del alma andaluza y el lirismo musical de sus canciones y dramático de sus romances hasta el hondo lirismo sobrerrealista y cubista de sus odas católicas cosmopolitas, subconscientes y trascendentales; todo ello seguro, sereno, distanciado, clásico”. Por mi parte, apunto que el mejor García Lorca se encuentra en su poesía de profunda raigambre andaluza, vertida en avanzada y difícil técnica estética. El último García Lorca, el de *Poeta en Nueva York*, alambicado y abstruso, me parece estéticamente inferior al gran poeta de las canciones del *Romancero gitano* y el *Poema del cante jondo*:

Una visión aureolada encendida, bajo tenue niebla luminosa, adopta una función instrumental, vehicular, para que el interior exaltado se comunique

al mundo de lo fugaz. Sólo que se trata de una fugacidad que se inflama y se magnifica como para eternizarse. Yo encuentro en la Andalucía recóndita de Juan Ramón Jiménez no sólo estilo, tonalidad, refinamiento; sino una amalgama de superposición de culturas: ibérica, romana, árabe, castellana. En el siglo XVI —no hay que olvidarlo—, Andalucía fue el centro más cosmopolita y moderno del Imperio español, la novísima Castilla que vinculó España y América, porque en el buen andaluz encontramos no tan sólo la austeridad castellana, sino también gracia, melancolía, sabiduría, simpatía y profundidad, sólo ahí se han podido encontrar; lo que disgusta de algunos andaluces —malos andaluces— es lo falso, lo hiperbólico, lo superficial; lo que agrada de los buenos andaluces es lo exquisito, lo esencial, lo señorial, lo sobrio, lo eterno. “Juan Ramón —como suele llamársele— es el hombre y el poeta de lo bueno andaluz por excelencia, de la ‘Andalucía recóndita’ que a través de él adivinó Rodó; por eso se le ha llamado también el andaluz universal”, observa agudamente Federico de Onís. Hijo de buen linaje, formado con los jesuitas, primero, y en la Universidad de Sevilla, después, vivió desde su juventud con una precaria salud, hasta morir en la isla de Puerto Rico pocos meses después de haber recibido el Premio Nobel. Quien gozó más este premio fue su Zenobia del alma, su esposa Zenobia Camprubi, española, de educación estadounidense, traductora de Rabindranath Tagore, colaboradora leal, comprensiva y fina hasta el final.

Frente a la idea, que circulaba en todos los manuales, según la cual Góngora era un creador monstruoso y laberíntico, este grupo de jóvenes escritores levantó la bandera a favor del poeta de las *Soledades* al que estudiaron (Dámaso Alonso, Federico García Lorca), editaron (Gerardo Diego, Jorge Guillén) e imitaron (Rafael Alberti).

No son muchos los conocedores del *Diario íntimo* que nos dejó don Miguel, escrito de su puño y letra en cinco cuadernillos, y que no está incluido en sus obras completas. Este *Diario íntimo*, me atrevo a decirlo, equivale a una verdadera retractación al estilo agustiniano. Puede decirse, después de la lectura de este *Diario íntimo*, que Miguel de Unamuno retornó a su fe católica de la infancia. Empezó a rezar en medio de un trance familiar difícil, advirtió que de nada le servían sus vanas doctrinas, y del fondo del corazón le “brotó la plegaría, como testimonio de la verdad del Dios Padre que oye nuestras súplicas...” “Pedía por el prójimo, a solas, delante de Ti, sin sombra de vanagloria ni de propia complacencia, sin eso que se llama altruismo y es comedia y mentira”. Por la humildad alcanzó la

sabiduría de los sencillos. Los últimos años, y particularmente los últimos meses, supo vivir en paz consigo mismo y con el mundo, “en la paz del Señor, descansando en la verdad y no en la razón”. El último Unamuno busca renovarse en Cristo. “Santificándonos se santificará la sociedad. La Iglesia es la congregación de los fieles, fuera de éstos no es nada sustantivo. No caigamos en el error de dar sustantividad panteística a la sociedad cristiana y pretender llevar algo a ello”. Y renglones adelante, don Miguel escribe en su cuadernillo: “Todo lo que no sea ir a confesarme y comulgar con el pueblo fiel es entrar en la Iglesia de Dios por otra parte que no es la puerta, es de ladrón y salteador... Dame, Señor, fuerzas para que vaya a lavarme al lavadero de tu enviado”. Las últimas poesías que escribe Unamuno son poesías que no podrían entenderse sin este reingreso a la Iglesia católica, apostólica y romana. Fue siempre un pensador y un poeta sacudido por verdaderas inquietudes religiosas. En el epitafio de su tumba están recogidas unas palabras de un salmo muy suyo.

[...] sencillo, entiendo que es lo conseguido con los menos elementos; espontáneo, lo creado “sin esfuerzo”. Pero es que lo bello conseguido con los menos elementos sólo puede ser fruto de plenitud, y lo espontáneo de un espíritu cultivado no puede ser más que lo perfecto. (A menos que se exija para conseguir “eso que suele llamarse sencillo y espontáneo, la incultura y la pereza”). De otro modo volviendo la idea: la perfección en arte es la espontaneidad, la sencillez del espíritu cultivado.

No son muchos los conocedores del *Diario íntimo* que nos dejó don Miguel, escrito de su puño y letra en cinco cuadernillos, y que no está incluido en sus obras completas. Este *Diario íntimo*, me atrevo a decirlo, equivale a una verdadera retractación al estilo agustiniano. Puede decirse, después de la lectura de este *Diario íntimo*, que Miguel de Unamuno retornó a su fe católica de la infancia. Empezó a rezar en medio de un trance familiar difícil, advirtió que de nada le servían sus vanas doctrinas, y del fondo del corazón le “brotó la plegaría, como testimonio de la verdad del Dios Padre que oye nuestras súplicas...” “Pedía por el prójimo, a solas, delante de Ti, sin sombra de vanagloria ni de propia complacencia, sin eso que se llama altruismo y es comedia y mentira”. Por la humildad alcanzó la sabiduría de los sencillos. Los últimos años, y particularmente los últimos meses, supo vivir en paz consigo mismo y con el mundo, “en la paz del Señor, descansando en la verdad y no en la razón”. El último Unamuno busca renovarse en Cristo. “Santificándonos se santificará la sociedad. La Iglesia es la congregación de los fieles, fuera de éstos no es nada sustantivo.

No caigamos en el error de dar sustantividad panteística a la sociedad cristiana y pretender llevar algo a ello”. Y renglones adelante, don Miguel escribe en su cuadernillo: “Todo lo que no sea ir a confesarme y comulgar con el pueblo fiel es entrar en la Iglesia de Dios por otra parte que no es la puerta, es de ladrón y salteador... Dame, Señor, fuerzas para que vaya a lavarme al lavadero de tu enviado”. Las últimas poesías que escribe Unamuno son poesías que no podrían entenderse sin este reingreso a la Iglesia católica, apostólica y romana. Fue siempre un pensador y un poeta sacudido por verdaderas inquietudes religiosas. En el epitafio de su tumba están recogidas unas palabras de un salmo muy suyo.

No son muchos los conocedores del *Diario íntimo* que nos dejó don Miguel, escrito de su puño y letra en cinco cuadernillos, y que no está incluido en sus obras completas. Este *Diario íntimo*, me atrevo a decirlo, equivale a una verdadera retractación al estilo agustiniano. Puede decirse, después de la lectura de este *Diario íntimo*, que Miguel de Unamuno retornó a su fe católica de la infancia. Empezó a rezar en medio de un trance familiar difícil, advirtió que de nada le servían sus vanas doctrinas, y del fondo del corazón le “brotó la plegaría, como testimonio de la verdad del Dios Padre que oye nuestras súplicas...” “Pedía por el prójimo, a solas, delante de Ti, sin sombra de vanagloria ni de propia complacencia, sin eso que se llama altruismo y es comedia y mentira”. Por la humildad alcanzó la sabiduría de los sencillos. Los últimos años, y particularmente los últimos meses, supo vivir en paz consigo mismo y con el mundo, “en la paz del Señor, descansando en la verdad y no en la razón”. El último Unamuno busca renovarse en Cristo. “Santificándonos se santificará la sociedad. La Iglesia es la congregación de los fieles, fuera de éstos no es nada sustantivo. No caigamos en el error de dar sustantividad panteística a la sociedad cristiana y pretender llevar algo a ello”. Y renglones adelante, don Miguel escribe en su cuadernillo: “Todo lo que no sea ir a confesarme y comulgar con el pueblo fiel es entrar en la Iglesia de Dios por otra parte que no es la puerta, es de ladrón y salteador... Dame, Señor, fuerzas para que vaya a lavarme al lavadero de tu enviado”. Las últimas poesías que escribe Unamuno son poesías que no podrían entenderse sin este reingreso a la Iglesia católica, apostólica y romana. Fue siempre un pensador y un poeta sacudido por verdaderas inquietudes religiosas. En el epitafio de su tumba están recogidas unas palabras de un salmo muy suyo.

No son muchos los conocedores del *Diario íntimo* que nos dejó don Miguel, escrito de su puño y letra en cinco cuadernillos, y que no está incluido en sus obras completas. Este *Diario íntimo*, me atrevo a decirlo, equivale a una verdadera retractación al estilo agustiniano. Puede decirse, después de la lectura de este *Diario íntimo*, que Miguel de Unamuno retornó a su fe católica de la infancia. Empezó a rezar en medio de un trance familiar difícil, advirtió que de nada le servían sus vanas doctrinas, y del fondo del corazón le “brotó la plegaría, como testimonio de la verdad del Dios Padre que oye nuestras súplicas...” “Pedía por el prójimo, a solas, delante de Ti, sin sombra de vanagloria ni de propia complacencia, sin eso que se llama altruismo y es comedia y mentira”. Por la humildad alcanzó la sabiduría de los sencillos. Los últimos años, y particularmente los últimos meses, supo vivir en paz consigo mismo y con el mundo, “en la paz del Señor, descansando en la verdad y no en la razón”. El último Unamuno busca renovarse en Cristo. “Santificándonos se santificará la sociedad. La Iglesia es la congregación de los fieles, fuera de éstos no es nada sustantivo. No caigamos en el error de dar sustantividad panteística a la sociedad cristiana y pretender llevar algo a ello”. Y renglones adelante, don Miguel escribe en su cuadernillo: “Todo lo que no sea ir a confesarme y comulgar con el pueblo fiel es entrar en la Iglesia de Dios por otra parte que no es la puerta, es de ladrón y salteador... Dame, Señor, fuerzas para que vaya a lavarme al lavadero de tu enviado”. Las últimas poesías que escribe Unamuno son poesías que no podrían entenderse sin este reingreso a la Iglesia católica, apostólica y romana. Fue siempre un pensador y un poeta sacudido por verdaderas inquietudes religiosas. En el epitafio de su tumba están recogidas unas palabras de un salmo muy suyo.

toda sciencia trascendiendo.

Para hablar del amor, san Juan de la Cruz emplea metáforas. Ya en la *Subida al Monte Carmelo* nos habla de “el alma inflamada con ansias de amor muy puro sin saber de dónde le vienen ni qué fundamento tuvieron” (*Subida*, 247). Está muy bien rezar y contemplar, pero no está ahí, sin el ejercicio de las virtudes, el fundamento de la ascensión del alma. Más allá de la ternura y el sentimiento está la plena realización de la fuerza impetuosa del amor. Hay una laboriosa gestación para llegar a la hermosura de la llama de amor viva. “El amor es asimilado al fuego, que siempre sube

hacia arriba, con apetito de engolfarse en el centro de su esfera” (*Noche oscura*, 552). Parece como si el alma enamorada flotase milagrosamente en la nada, sin sombra de angustia o de temor. Diríase que es un vuelo paulatinamente alejado de la nada y más próximo al ser supremo. La llama está siempre emitiendo llamaradas hacia lo alto. Hiere para enamorar fruitivamente, “ejercitando jocunda y festivalmente las artes y juegos del amor”. Es en el centro más profundo del alma “donde pasa esta fiesta del Espíritu Santo” (*Llama*, 842). El amor desciende de Dios —como lluvia— y sube como fuego cuando el hombre arde en llama viva amorosa. “Aquella llama —escribe el gran místico español— cada vez que llamea baña al alma en gloria y la refresca en temple de vida divina. Y ésta es la operación del Espíritu Santo en el alma transformada en amor, que los actos que hace interiores es llamear, que son inflamaciones de amor, en que unida la voluntad del alma, ama subidísimamente, hecha un amor con aquella alma” (*Llama*, 838). El ilustre teólogo y filósofo español, José M. Gallegos Rocafull, nos dice en profundo y certero comentario a este pasaje: “¡Qué contenida emoción la de estas palabras de aquel gran amador que fue San Juan de la Cruz! ¡Qué difícil es revivir con aquella sabrosísima experiencia suya en que ve a su alma en llamas y a la vez bañada en gloria, al rojo vivo, y a la vez refrescada!”

entre las azucenas olvidado.

tambien en soledad de amor herido.

la cena que recrea y enamora.

En el *Cántico* de san Juan de la Cruz la voz es curiosamente uniforme, casi monótona. Es la voz de un alma sumida en la contemplación y, como los hijos del mundo suelen decir, de un distraído. Trátase, hablando a lo práctico, de la poesía de una creatura entregada al ensueño, al pasmo, al olvido, pero capaz de recogerse y abismarse en lo íntimo a tal extremo, que su fantasía poética se trueca en un espejo en el que todo lo naturalmente real experimenta una mutación, aparece invertido, traspuesto y fluctuante, como árboles al borde de una alberca oscura. Ahora bien, ¿sobre qué momento se abisma y recoge? Si leemos la prosa de sus comentarios y tratados (sea *Subida del Monte Carmelo*, *La noche oscura del alma*, la “Declaración del *Cántico espiritual*” o la *Llama de amor viva*), observaremos que es siempre lo suprasensible, lo situado en el más allá, desprendido de la vida temporal hasta la abstracción. Si atendemos, en cambio, a la palabra de sus susurantes, acariciantes y ebrias estrofas, es el secreto, el aventruado, el no permitido, el nunca saciado y entrañable amor de su alma en deliquio.

San Juan de la Cruz, cuyo nombre mundano fue el de Juan de Yepes y Álvarez (1542–1591), es el máximo poeta religioso y específicamente místico en España y en el mundo. El contenido de su obra poética rebasa,

en el aspecto místico, nuestro propósito de hacer filosofía de la poesía. Santa Teresa de Ávila, que lo quiso y lo conoció mucho, nos dice que “fue un clérigo muy siervo de Dios y bien desasido de todas las cosas del mundo, y de mucha oración”.

En su discurso de recepción en la Real Academia Española, intitulado “La poesía mística”, don Marcelino Menéndez y Pelayo llamó a san Juan de la Cruz “*Poeta sin rival* en la poesía lírica de nuestra lengua”. Podríamos extender el encomio del poeta que hay en san Juan de la Cruz diciendo que es uno de los mayores poetas líricos en la literatura universal de todos los tiempos, y que es la cumbre más alta que se conoce universalmente en la poesía mística. Desde el siglo XVI hasta nuestros días, el modesto frailesco carmelita ha ido agigantando su estatura poética y ha iluminado a los amantes de la poesía por su espiritualismo fecundo, regenerador, luminoso. No puede traducir al lenguaje humano su experiencia de Dios, pero nos deja ver, aunque de lejos, destellos de esa unión mística. ¿Por qué san Juan de la Cruz escogió primordialmente la poesía y no la prosa para brindarnos su visión facial de la Deidad en plena vida? Esta pregunta no la he visto formulada en los comentarios sobre san Juan que he podido consultar. Pienso que la poesía, con sus intuiciones virginales —que transforma el lenguaje ordinario, común y mostrenco—, ofrece mejores posibilidades que la prosa para acercarnos al misterio de la unión mística y para tratar de expresar —hasta donde es posible— lo inefable. Claro está que no desdeña la prosa y se sirve de ella para darnos explicaciones didácticas sobre lo dicho en sus magistrales poemas. Es preciso advertir que los conceptos empíricos que san Juan de la Cruz maneja en sus poemas son tan sólo representaciones terrenales, imágenes de la divinidad. Día y noche, luz y tiniebla, intimidad y exterioridad, soledad y compañía son conceptos auxiliares que al especular poético adquieren un significado metafísico. Está claro que en sus bellas canciones, el alma humana —su alma— es la esposa del Amado, y, precisamente, el Amado es Dios:

es Dios, todo ha de ser verdad entera.

el sol que le mirasen en Poniente.

y escucho con mis ojos a los muertos.

En el prólogo y selección a la *Antología poética* de Francisco de Quevedo, Jorge Luis Borges afirma de modo contundente: “Acaso nadie, fuera de su ostensible rival y secreto cómplice, Góngora, ha paladeado el castellano, el peculiar sabor de cada palabra y de cada sílaba, como don Francisco de Quevedo y Villegas, caballero de la Orden de Santiago y señor de la Villa de la Torre de Juan Abad”. No concuerdo con Jorge Luis Borges cuando reduce la figura del egregio poeta conceptista: “Quevedo es un gran escritor verbal. Todos los escritores lo son, en el sentido de que su instrumento son las palabras, pero, en la mayoría de los casos, éstas son un medio, no un fin. Para Quevedo, como para Mallarmé o para Yoisen, la palabra es lo intrínseco”. No me parece justa la tajante afirmación de Borges, disertando sobre Quevedo: “Su diferencia está en la forma y la forma es todo en Quevedo”. En primer lugar, la forma no puede separarse del fondo y quedar en pura forma, sin dejar de ser poesía; en segundo lugar, el fondo es en Quevedo tan importante o más que la forma. Por algo es poeta conceptista y no culterano. Ciertamente que Francisco de Quevedo cuida las imágenes, las palabras, el sistema de cadencias, pero eso no significa que la visión profunda del intelectual que avizora el sentido del universo y las realidades humanas deje de estar presente. Desde el señorío de su Torre, el gran solitario español dialoga con los grandes muertos:

En el prólogo y selección a la *Antología poética* de Francisco de Quevedo, Jorge Luis Borges afirma de modo contundente: “Acaso nadie, fuera de su ostensible rival y secreto cómplice, Góngora, ha paladeado el castellano, el peculiar sabor de cada palabra y de cada sílaba, como don Francisco de Quevedo y Villegas, caballero de la Orden de Santiago y señor de la Villa de la Torre de Juan Abad”. No concuerdo con Jorge Luis Borges cuando reduce la figura del egregio poeta conceptista: “Quevedo es un gran escritor verbal. Todos los escritores lo son, en el sentido de que su instrumento son las palabras, pero, en la mayoría de los casos, éstas son un medio, no un fin. Para Quevedo, como para Mallarmé o para Yoisen, la palabra es lo intrínseco”. No me parece justa la tajante afirmación de Borges, disertando sobre Quevedo: “Su diferencia está en la forma y la forma es todo en Quevedo”. En primer lugar, la forma no puede separarse del fondo y quedar en pura forma, sin dejar de ser poesía; en segundo lugar, el fondo es en Quevedo tan importante o más que la forma. Por algo es poeta conceptista y no culterano. Ciertamente que Francisco de Quevedo cuida

las imágenes, las palabras, el sistema de cadencias, pero eso no significa que la visión profunda del intelectual que avizora el sentido del universo y las realidades humanas deje de estar presente. Desde el señorío de su Torre, el gran solitario español dialoga con los grandes muertos:

Resulta indiscutible la musicalidad, el colorido, la ironía, el juego y la inteligencia que nos obsequia don Luis de Góngora y Argote (1561–1627). Acaso sea el mayor poeta desde el punto de vista del dominio técnico. Pero ese virtuosismo que es admirable y que tanto satisface a Alfonso Reyes, personalmente me deja un tanto insatisfecho, vacío por su carencia del hondo sentido filosófico que tienen tantos poetas españoles del Siglo de Oro y de otros siglos. Echo de menos los motivos humanos primordiales. La belleza que debiera consubstanciarse a la hondura de pensamiento. Hay en él un diestro manejo de la tradición hispano latina que abarca algunos siglos de literatura. Nadie antes que él había usado el endecasílabo con ese primor y rigor técnico que alcanza su perfección. El gongorismo, que tanto entusiasma a Reyes, es cultismo, culteranismo, clasicismo grecolatino. En esa dramática, encarnizada lucha entre el popularismo avasallador de España y el estilo de la minoría docta de gusto y de normas clásicas, Reyes opta por el mester de clerecía. Mis preferencias radicales vuelan hacia otros cuadrantes. Debajo de la pericia verbal de Góngora se ha advertido una naturaleza satírica, poco piadosa y vengativa. No hubo un ideal nuevo que oponer a esa realidad que no le gustaba. Góngora “quedó enredado —como apunta certeramente Vossler— en un estéril conflicto subjetivo con su época, en el atolladero del desaliento *spleen*, y como el calor al cuerpo que se va poniendo rígido, le abandonó la antigua alegría poco a poco”. Cabe advertir, no obstante, que Góngora maneja instintivamente dos estilos: el ingenioso y lapidario (letrillas y romances) y el culto (los poemas centrales). Tiene razón nuestro crítico mexicano Julio Torri cuando asevera que “el estilo culto de los poemas centrales —el *Polifemo*, las *Soledades*—, oscurísimo, en que juega con alusiones a las cosas más recónditas de la erudición, latinizando genialmente la sintaxis castellana con las más violentas trasposiciones y elipsis, resulta patente”. El preciosismo lingüístico de Góngora o de Mallarmé y Valéry puede valerse de procedimientos externos hábilmente hilvanados, de erudición antigua y de metáforas mitológicas, pero sus frases, a menudo retorcidas, o la elíptica y el empleo de neologismos no dejan satisfecho a quien pide a la poesía

esencialidad y temporalidad. Ciertamente, la vida de Góngora está llena de amarguras por sus fracasos políticos, por sus grandes deudas de todo género, y por una picardía y un orgullo patricio que no dejó de atraerle varias antipatías. Buscaba una paz que sólo debe de haber encontrado en el sepulcro de su nativa Córdoba. En alguna de sus letrillas nos deja ver esa amarga insatisfacción y ese anhelo de paz:

En el prólogo y selección a la *Antología poética* de Francisco de Quevedo, Jorge Luis Borges afirma de modo contundente: “Acaso nadie, fuera de su ostensible rival y secreto cómplice, Góngora, ha paladeado el castellano, el peculiar sabor de cada palabra y de cada sílaba, como don Francisco de Quevedo y Villegas, caballero de la Orden de Santiago y señor de la Villa de la Torre de Juan Abad”. No concuerdo con Jorge Luis Borges cuando reduce la figura del egregio poeta conceptista: “Quevedo es un gran escritor verbal. Todos los escritores lo son, en el sentido de que su instrumento son las palabras, pero, en la mayoría de los casos, éstas son un medio, no un fin. Para Quevedo, como para Mallarmé o para Yoisen, la palabra es lo intrínseco”. No me parece justa la tajante afirmación de Borges, disertando sobre Quevedo: “Su diferencia está en la forma y la forma es todo en Quevedo”. En primer lugar, la forma no puede separarse del fondo y quedar en pura forma, sin dejar de ser poesía; en segundo lugar, el fondo es en Quevedo tan importante o más que la forma. Por algo es poeta conceptista y no culterano. Ciertamente que Francisco de Quevedo cuida las imágenes, las palabras, el sistema de cadencias, pero eso no significa que la visión profunda del intelectual que avizora el sentido del universo y las realidades humanas deje de estar presente. Desde el señorío de su Torre, el gran solitario español dialoga con los grandes muertos:

En el magistral prólogo a su *Antología de poetas líricos castellanos*, don Marcelino Menéndez y Pelayo asevera con razón: “Nada más raro que la belleza, y entre todas las maneras de la hermosura quizá la más rara y exquisita y la que con más fugaces apariciones recrea la mente de los humanos es la belleza lírica”. Con criterio puramente estético, don Marcelino selecciona los mejores poemas en habla castellana hasta el tiempo en que le tocó vivir. No ha querido hacer una antología con criterio de biblioteca, donde el elemento histórico predomina, y donde todas las formas de arte, aun las más viciosas, amaneradas, corrompidas y

decadentes tienen derecho a dar muestra de sí, por el sólo hecho de haber existido. No es nuestro propósito hacer otra antología de la poesía española y de la poesía hispanoamericana, sino destacar rasgos característicos esenciales, bellezas singulares, estilos egregios. España e Italia no sufrieron la influencia de la poesía francesa, porque tuvieron ejemplos, en el siglo XVIII y en sus propios países, que valían más que aquellos oscuros y medianos líricos como Malherbe, Racan o Juan Bautista Rousseau. El fervor romántico de la poesía alemana tampoco tuvo mayor influencia en el romanticismo español. La literatura española, y singularmente la poesía, presentan un asombroso ímpetu vital, persistencia de algunos mitos, fuerte influjo de lo popular. Profundidad —comparable a la griega y a la alemana— en el tratamiento de los temas fundamentales. Pero la Edad Media, los Siglos de Oro y los tiempos modernos presentan prácticamente todas las escuelas y todos los temas tratados a la manera hispánica.

fue un proceso de transformación y avance autóctono y original en lo esencial, que nació espontáneamente de la propia insatisfacción y necesidad interna de renovación, y se desarrolló coetáneamente con el simbolismo francés y los demás movimientos independientes y semejantes que brotaron en diversos puntos del mundo y se fecundaron mutuamente.

VI. Interacciones y proyecciones de la filosofía y de la poesía

YO NO CREO QUE EL POETA se defina por su conformidad con la perpetua novedad del mundo, ni que el filósofo se caracterice por su conformidad con la perpetua antigüedad. Los mismos pensadores que podrían sustentar esta tesis tendrían que empezar por ver la perpetua novedad para poder descubrir la perpetua antigüedad del mundo. Lo que sí suscribiría es que la filosofía y la poesía cumplen una función humana igualmente liberadora: la sospecha de que el universo no se limita a ser lo que es. No hay por qué oponer —aunque las hayan opuesto— la filosofía a la poesía, porque en rigor no estamos ante actitudes antitéticas, sino complementarias y convergentes. Filosofía y poesía son dos actitudes igualmente legítimas, sin tener que condenar la filosofía a la poesía o la poesía a la filosofía.

Hay poetas que han sido filósofos, y filósofos que han sido poetas. Ciertamente el filósofo, cuando recurre a la poesía, trata de corroborar su sistema. Tal es el caso de Heidegger con Hölderlin y Rilke. La filosofía tiene una historia, pero el filósofo, cuando no es un simple epígono de alguna escuela, empieza él mismo a edificar su construcción filosófica. El poeta sólo requiere conocer algo de preceptiva literaria y algo de lo que ha sido la poesía —en algunos poetas al menos— para lanzarse con su novedosa visión metafísico-emotiva. Si el poeta no sabe o no conoce el lenguaje rítmico, selecto y cautivante de lo significativo-emotivo, nunca va a ser poeta. Pero no basta este conocimiento; tiene que haber, además, una forma bella y metafórica en que vierta su metafísica del sentimiento. Pero un sentimiento en plenitud significativa existencial. En *Más allá del bien y del mal*, Nietzsche asevera:

El filósofo es un hombre que experimenta, ve, oye, sospecha, espera y sueña constantemente cosas extraordinarias, que se siente impresionado por sus propios pensamientos, como si éstos viniesen de afuera, de arriba a abajo, a modo de... rayos que él solo puede sufrir, porque quizá él mismo es una tempestad, siempre preñada de nuevos rayos; un hombre fatal, alrededor de quien rueda, ruge, estalla siempre algo inquietante... un ser, ¡ay!, que muchas veces tiene miedo de sí mismo.

Platón se vale de Sócrates y le hace decir: “La querella entre la poesía y la filosofía es vieja”. En su obra *La República* están formuladas las acusaciones contra los poetas. Según este texto, no es Sócrates quien inicia la querella. Personalmente, el poeta le inspira a Sócrates respeto y le

merece cariño. Pero la poesía homérica no es digna de estimarse más que la verdad. De ahí que se entable una lucha “más grande de lo que pudiera creerse”. El joven que despierta a la verdad y a la bondad ya no puede dejarse tentar ni siquiera por la poesía. Por eso asevera que no hay que permitir que vengan a distraernos ni la gloria ni la riqueza, ni ninguna dignidad, ni la poesía misma. Pero cabe preguntarnos: ¿realmente los poetas pretenden distraernos? El hombre que tiene una sólida base filosófica no se va a distraer con la poesía, con la gloria, con la riqueza o con alguna dignidad. Su compromiso está con la verdad y a la verdad se abraza. Por otra parte el poeta tiene la intención de crear, en el mundo ideal de las bellas artes, *un lenguaje rítmico, selecto y cautivante de lo significativo-emotivo, vertido en forma bella y metafórica*, en plenitud significativa-existencial. No lo anima ninguna intención de ocultar la verdad. Antes de Sócrates, Heráclito había afirmado que Homero hubiera merecido ser expulsado de las asambleas y apaleado. ¡Que tremenda animadversión! El más grande creador de la poesía épica entre los griegos resultaría ser expulsado de las asambleas y apaleado por los ciudadanos. Heráclito nunca se atrevió a llamar ignorante a Homero a pesar de ser un sabio, pero sí lo dijo Hesíodo. Su reproche es simplificador e injustificado: “Creen que sabía todo lo que podía saberse de las cosas, él, que no conocía el día y la noche...” También Jenófanes nos dice —y en esto tiene razón— que Homero y Hesíodo han atribuido a los dioses todo lo que entre los hombres sería objeto de oprobio y de vergüenza: robos, adulterios, engaños: “¡impíos ignorantes que pretenden pasar por sabios!” He ahí, en estos presocráticos, la raíz de los cargos que posteriormente harán los filósofos griegos a los poetas. En *La República*, Platón atribuye a Sócrates la necesidad de expulsar de la ciudad a los poetas ¿Por qué? Porque son un peligro para la República. Cuanto más poéticos menos verdaderos. Los poetas son forjadores de fantasmas que alejan a los hombres de la contemplación de las esencias, de la verdad. Y prosiguen los reproches injustificables: hablan de todo sin entender de ciencias ni de guerras; nada de lo que dicen resulta útil a los hombres. Los poetas imitativos se entretienen en juegos ociosos, superfluos e inútiles. Se trata de evitar que se eduque a la juventud en la mentira —fuente de injusticia—, en las quejas fáciles y las lamentaciones. En otras palabras, no son veraces, no resultan saludables para la República. Fomentan pasiones nocivas que debilitan la razón a los gobernantes. ¡Qué demuestren en prosa los poetas que

sostengan lo contrario! ¿Qué utilidad presenta la poesía a la vida humana? Más vale apartarse de esas pasiones del amor que tienen funestas consecuencias. La pasión de la poesía encantó la infancia de Platón y, si le creemos a él, también la de Sócrates, pero tuvieron que prevenirse para llegar a ser hombres libres en el ejercicio de la virtud. Los que temen a la muerte están perdidos como hombres libres. En este sentido la poesía es una aliada de la esclavitud.

El poeta Aristófanes acusa en su libro *Las nubes* —injustamente por cierto— al filósofo Sócrates. Los filósofos, para Aristófanes, son como las nubes, creadores de fantasmas: copos de centauros, toros, siervos, mujeres, lobos, leopardos, lana. Confundiendo a Sócrates con un sofista, asevera que hablan de todo sin creer en nada y sin entender verdaderamente nada. En otras palabras, las argumentaciones filosóficas son un fraude que han causado la decadencia de Atenas, con sus “vaciedades sublimes”. En *Las nubes* les llama charlatanes pálidos y descalzos. Los dioses de los filósofos son el caos, las nubes y la lengua. Los filósofos son grandes negadores de los dioses; consiguientemente, corrompen a la juventud. No vamos a seguir la polémica —tan estéril y tan carente de razón— que se entabla entre Aristófanes y Sócrates, quien respondió a esos que “a título de poetas se creían los más sabios en muchas otras materias, si bien nada entendían”. ¿Será que algunos poetas quisieran ser, además de poetas, filósofos? ¿Habría una envidia mutua? El desacuerdo puede provenir de esa exigencia rigurosa de justificación de cada palabra pronunciada por el filósofo. Mientras que para el filósofo el mundo es, además de existencia *de facto*, un mundo a justificar, el poeta no requiere apoyar sus palabras y su mundo poético. Se complace en su obra y la encuentra bella y acaso buena. Vicente Fatone advierte:

Pero también el poeta puede sentir la necesidad de justificar su obra, aunque sea una sola vez. El filósofo quisiera ser poeta, por el cansancio de la justificación, tarea mucho más ardua de lo que suele creerse. ¡Quién pudiera crear como crean los poetas! ¡Quién pudiera crear un mundo único que se basta a sí mismo, sostenido en la nada y no en esa infinita y vertiginosa serie de *ergos*! Pero el poeta quisiera ser filósofo porque presiente que esa justificación encierra el secreto de otra forma de creación, más firme, más fiel, a la que él ha permanecido ajeno y que le está como vedada. ¡Quién pudiera ser filósofo y crear un mundo, un único mundo de una vez y para siempre! El poeta está condenado a la insatisfacción, aun cuando su mundo le parezca, como le pareció el suyo a Dios, bueno. A diferencia de Dios, y también a diferencia del filósofo, el poeta ha de seguir creando otros mundos, aun cuando se complazca en el que acaba de crear. Un poema; otro poema; otro poema... y así, por los años de los años. ¡Feliz el filósofo que puede conformarse con una sola creación!⁴

Este brillante contraste, que tiene mucho de cierto, nos lleva a concluir que nada de lo humano es perfecto. Sólo Dios es perfecto. Creación poética y creación filosófica crean mundos diversos y satisfacciones diversas. Se trata de misiones complementarias, no antitéticas. Los filósofos admiramos muchas intuiciones poéticas con cierto contenido filosófico. A su vez, los poetas cultos saben que los últimos y más significativos problemas de la vida humana están en la filosofía.

Yo no creo que lo sagrado se entregue siempre, con la palabra, a la inocencia del poeta, sino a la del santo. Es posible que la visión poética de la realidad tenga mucho de infancia recuperada. Pero no es pura infancia recuperada. Hölderlin cantaba a los poetas con cierto tono estetizante: "Sólo nosotros somos inocentes, como niños". ¿Inocentes los poetas? Mientras se recrean en su mundo estético, así lo parece. Pero el artista, antes que artista es hombre. Y como hombre tiene siempre que justificarse. Se trata de una dimensión ética insoslayable. Poeta y filósofo se reintegran en la unidad original de que procede. Después vendrán las diferencias; puede haber poesías infantiles pero nunca he encontrado una filosofía infantil. Hay ciertas tendencias originarias en nuestro ser que nos lleva naturalmente a ser filósofos y a ser poetas. Nadie puede decir la última palabra.

La poesía conduce al mundo de la belleza rítmica, emotiva, selecta, cautivante. Pero no tematiza el último fin del hombre ni puede presentarse como camino directo a la salvación. La filosofía, en cambio, es propedéutica de salvación. Filosofamos, cuando filosofamos bien, para fincarnos en nuestro ser y valernos del saber filosófico como preparación para la salvación. Me resulta grotesco que el crítico francés Janet se cuestionara: "¿Yo no sé si la filosofía no es una enfermedad del espíritu?" ¿A qué clase de filosofía se refería? ¿Qué daño puede haber en las altas especulaciones filosóficas de un san Agustín o de un santo Tomás de Aquino? Con su sentimentalismo exacerbado, con su irracionalismo desafiante, Jean-Jacques Rousseau llegó a decir: "El hombre que medita es un animal depravado". El idílico cantor de la naturaleza pensaba que meditar es descender por debajo del nivel de los animales. Los animales sanos no piensan. Ese juego del pensamiento que se eleva a las formas más puras y altas del espíritu resulta ahora vituperado.

Con su característica ceguera hacia los magnos problemas filosóficos, metafísicos y epistemológicos, los positivistas a ultranza consideran que la

filosofía y la poesía son enfermedades del lenguaje. Pero lo cierto es que ningún lenguaje puede surgir si no es porque en el hombre hay una naturaleza filosófica y poética. En filosofía se da un lenguaje conceptual riguroso, neutro y en cierta medida impersonal: no hay interjecciones verdaderamente expresivas, ni verbos imperativos. En filosofía se da una cierta ascética del lenguaje, una lucha contra el lenguaje defectuoso; se trata de juicios, de fundamentos de realidad de lo que es. Cada filósofo acepta o rechaza filosofemas, justificando su aceptación o su rechazo. El lenguaje poético resuena con voz propia, como “manera de decir”, en labios humanos. Voz danzante que se comunica como un todo cerrado. Variemos una sílaba, una letra, una transposición, un acento y habremos acabado con ese pequeño mundo de palabras que constituye el poema. La palabra no le está agregada ni al filósofo ni al poeta. Hablan constitucionalmente porque son palabra. Y las palabras imparten nombre a las cosas, desocultan sentidos. Los románticos alemanes atribuyeron a la poesía la posición original de la palabra. Hölderlin advierte que el hombre habita la tierra poéticamente. El animal dialogante es un depositario de la palabra. Poetizar es la más inocente de todas las tareas y el más peligroso de los bienes. Con la palabra testimoniamos lo que somos, fundamos nuestra realidad misma de seres humanos, y puesto que el poeta es quien en el “primer origen” llamó a las cosas, es sabio, *Sophós*. Esta afirmación heideggeriana nos parece evidentemente hiperbólica. Llamar originalmente a las cosas, bautizándolas, por así decirlo, no es todavía, ni mucho menos, filosofía o sabiduría humana.

El filósofo es un enamorado de la sabiduría. Desea poseer para siempre la sabiduría. Siempre aspira a ella y la consigue en mayor o menor grado. Los griegos pensaban que la locura, la manía (*maniké*) era superior a la cordura (*sophrosine*), pero ¿de qué locura se trataba? Una especie de locura divina transmisora de revelaciones se da en ese delirio poético que las *Musas* inspiran. Pero también hay un cierto delirio filosófico que apunta Sócrates. El filósofo aspira a contemplar el mundo de las esencias, ese mundo que ningún poeta ha cantado aún ni cantará nunca dignamente. Al hablar de la verdad, para Sócrates, hay que tener el coraje de proclamarla. Y la esencia no es apta para la aprehensión poética porque carece de color, de forma. Sólo la mente contempla inmediatamente las esencias. El amoroso uso de la sabiduría está más allá del delirio poético. Los poetas no cantan el mundo de las esencias, pero también es cierto que los poetas aman

la belleza, y por la belleza pueden llegar a Dios. El amor sostiene el universo poético y el amor sostiene el universo filosófico que anhela poseer el bien para siempre. Tanto el poeta como el filósofo están poseídos por el amor. El filósofo es un enamorado de la sabiduría; el poeta ama la expresión verbal, rítmica, bella, selecta, cautivante en donde fulguran chispazos de emotividad metafísica. Ambos amores, de alguna manera, sostienen el universo porque participan de Dios, que es amor. No creo que la filosofía pueda transfigurarse totalmente en poesía, ni que la poesía se transfigure en filosofía. Puede haber, y de hecho la hay actualmente, una poesía de cierto contenido filosófico y una filosofía como la de san Buenaventura en *El itinerario de la mente hacia Dios*, en que resplandezca el poético amor de Dios en las huellas y en las semejanzas que vamos descubriendo.

Poeta y filósofo son originales en diversos sentidos. El poeta busca la originalidad porque su vivencia poética así lo demanda. Se trata de una vivencia única, incanjeable, intransferible que requiere de la metáfora, que huye del lenguaje tópico y desgastado. El filósofo no anda en pos de la originalidad, porque su compromiso no está con la originalidad sino con la verdad. En el filósofo hay originariedad y después sobreviene, por añadidura, la originalidad que no buscó expresamente. “La actitud filosófica y la actitud poética son igualmente legítimas, sin que la una implique la condena de la otra, aun cuando desde los comienzos de las antiguas querellas hayan pretendido condenarse mutuamente, acaso para disimular —afirma Vicente Fatone— su mutua envidia”.² Yo no creo que existan envidias disimuladas y recíprocas en todos los poetas y los filósofos. Si acaso puede hablarse de envidia de la buena —si es que pudiera existir— entre los hombres de bien que son filósofos o poetas. Cada quien reconoce sus límites. El filósofo sabe —lo digo por experiencia personal— que para ser poeta necesitaría olvidarse un tanto de la filosofía para vivir la experiencia original y temporal del trance poético. Por su parte, el poeta sabe que no busca explicaciones rigurosas, profundas, luminosas, que en alguna manera disipen la oscuridad del universo de la mismidad personal y de Dios. El filósofo contempla la realidad y la *habencia sub specie aeternitatis*. El poeta, en cambio, contempla lo que se origina en la realidad y en la totalidad de cuanto hay *sub specie novitatis*. Los filósofos quisiéramos encontrar un filosofema clave de la totalidad de cuanto hay en el ámbito finito y del fundamento de esa totalidad. Raro es el

poeta, si es que hay alguno, que pueda descansar en su poema “último”, porque siempre busca multiplicar sus ritmos, rimas, imágenes, tropos. Detrás de la multiplicidad de los entes, el filósofo busca afanosamente la unidad, los principios dominadores. Dar a las cosas cotidianas el encanto de la novedad es función de la poesía, como lo han apuntado coincidentemente Wordsworth y Coleridge. Los objetos que vemos familiares dejan de serlo, de repente, ante un hombre que los ve con mirada poética. Este mundo que vemos filosófica o poéticamente no es tan sólo un hecho oscuro, ajeno al sentido. Cabe contemplarlo —y es contemplable— en su esencialidad y temporalidad, o en su esencialidad y trascendencia.

Vicente Fatone, *Filosofía y poesía*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1954, pp. 29-30.
Ibid., p. 137.

Vicente Fatone, *Filosofía y poesía*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1954, pp. 29-30.
Ibid., p. 137.

VII. Creación filosófica y creación poética

TODA CREACIÓN POÉTICA —humana por supuesto— está afectada por la temporalidad, en mayor o menor grado. Antonio Machado lo advirtió con su perspicacia y claridad acostumbradas al afirmar que “la poesía realizaba lo esencial en el tiempo”. Esta afección temporal incide, de alguna manera, en la perduración; la variedad de la creación “y del gusto estético” están determinadas, en gran medida, por esa afección temporal. El espíritu, en condición carnal del hombre, se ve afectado también por su tipo y por sus hábitos. La creatividad poética que reflejan algunos artistas no está ubicada en el orden puramente vital de los organismos vivientes, sino en el orden existencial en cuanto se libera de los apremios de su corporalidad, sin coacciones vitales, instintivas. Esa creatividad poética supone cierta liberación de la servidumbre cósmica y de la naturaleza biológica. En el orden trascendente se opera la realización personal, la salvación. La pura cultura no salva, pero ayuda a salvar cuando se dirige al último fin del hombre, a la salvación. Tanto la creatividad filosófica como la creatividad poética nos llevan, junto con el cumplimiento de nuestra dimensión ética, a cumplir libremente el destino personal. La verdad de nuestro ser en el mundo en la totalidad de la existencia libre del cosmos y de la naturaleza nos lleva a ese mundo de la cultura que nos va instalando en el mundo propiamente humano.

La creación filosófica descubre, por diversas vías, algo esencial, no meras regularidades o probabilidades. Si los científicos particulares se sienten extranjeros en el territorio de la filosofía, se debe a ese enfoque de regularidad fenoménica y de cálculo de posibilidades. Es claro que con esta herramienta no se pueden descubrir los principios últimos, las causas primeras, las razones más profundas de los entes y de la totalidad de cuanto hay.

El poeta traza formas, proyectos iluminados con un orden y un ritmo esenciales. Hay una intuición originaria en todo poetizar que revela valores estéticos por medio de la palabra. No resulta totalmente expresable en análisis conceptuales universales esa intuición originaria de la poesía. En la intuición poética el ritmo es temporal y el orden es espacial. Toda creación es esencialmente poetización. Eugenio Frutos Cortés ha observado con agudeza:

La inserción de la poesía en la filosofía, lejos de impedir la plenitud de la “creación filosófica”, la ha permitido, puesto que a la esencia de esa realidad vital, como a la de la obra de arte, no se podría acceder por un camino abstracto intelectualista, y el propósito filosófico no es darnos un esquema intelectual de una “realidad”, sino “desvelarla” o manifestárnosla en su verdad; desvelamiento que, en casos como este, no se lograría sin recurrir a la “creación poética”, que muestra, desvelándolo, al ente en su verdad.¹

Y cabe decir también que ha habido poetas filósofos —Lucrecio y Dante, entre ellos— que abarcan una concepción de la totalidad de cuanto hay o de uno de sus aspectos. No han faltado tampoco poetas que hagan consideraciones filosóficas sobre la poesía. Es el caso de Hölderlin, Juan Ramón Jiménez y Valéry. Yo no creo que “la poesía es la fundación del ser por la palabra”, como afirma Heidegger; sencillamente porque el ser de los entes antecede a la poesía misma. La palabra sólo “desvela” de una realidad algunos aspectos luminosos de las cosas. Lo que los poetas muestran es su personal experiencia del mundo y de la vida. “La poesía de orden sensorial y metafísico; contiene a la realidad según la plenitud de las significaciones que la apariencia sensible de esa universal realidad puede ofrecer al espíritu humano”, advierte con gran lucidez Pedro Laín Entralgo.² ¿Habría —me pregunto yo— una intelección esencial y plenaria en las imperfectas captaciones de la realidad? Toda la vida es un don y una presencia. Soy regalado a mí mismo, puede decir cada cual. No hay vocaciones de nihilidad sino de plenitud subsistencial de eternidad en el tiempo. El misterio del espíritu lo expresa la poesía a su manera. Se trata de una realidad fenoménica en su profunda verdad y temporalidad. Algunas poesías —no todas— presentan proyecciones filosóficas. Tal es el caso de Juan Ramón Jiménez en su poema:

LA MUERTE

Quiero dormir esta noche
que tú estás muerto; dormir
dormir, dormir, paralelamente

a tu sueño completo;
¡a ver si te alcanzo así!

dormir, alba de la tarde;
fuente del río, dormir;
dos días que luzcan juntos
en la nada, dos corrientes
que vayan, juntas, al fin;
dos todos, si es algo esto,

dos nada, si todo es nada.

¡Quiero dormir tu morir!

¿Qué es la muerte?, ¿qué hay después de la muerte?, ¿cómo acceder a su misterio? Juan Ramón Jiménez aborda, como poeta, el misterio de la muerte.

En determinados poetas religiosos se advierte el problema palpitante, insoslayable de la religación al Ser fundamental y fundamentante. El paisaje, el amor, la esperanza, la memoria, la existencia entera conducen a Dios en este tipo de poetas. Hasta la caída y la miseria del hombre presentan una fundada esperanza. Los poetas elevan las cosas al nombrarlas; dan nombre, que no lo tienen, a sus chispazos metafísicos. No es que el poeta esté creando las cosas, simplemente vuelve a verlas en su verdad, en su propio ser. Y esta intuición se traspasa en el ritmo cautivante de la emoción del poema. En cierto modo se eterniza la actualidad presente. Los filósofos se maravillan de la existencia de la poesía y buscan su esencia.

Para T. S. Eliot la poesía no es mera decoración, ni un añadido adorno que proporciona a gentes de buen gusto literario el placer de escuchar poesía al mismo tiempo que son espectadores de una acción. Si fuese así, la poesía resultaría superflua. “La poesía tiene que justificarse a sí misma dramáticamente y no ser simplemente pura poesía ajustada a una forma dramática. De donde se deduce que no debe escribirse en verso ninguna obra para la cual la prosa sea adecuada *dramáticamente*.”³ Para el verdadero poeta el verso puede ser tan natural como la prosa. La poesía se convierte en expresión natural cuando es el único lenguaje en que pueden expresarse las emociones singulares, incanjeables e insustituibles.

La poesía, aunque pueda tener contenido filosófico, religioso o puramente artístico, no se confunde con la filosofía, la religión o el arte. Tampoco está subordinada, en tanto que poesía, a la ética; es el artista el que permanece siempre subordinado, como hombre, a la moral. Yo no veo esa radical antítesis que apunta Benedetto Croce entre la poesía y la ética o la religión. Sé que su intención fue reivindicar la completa autonomía del conocimiento intuitivo estético. La poética antigua, hasta Baumgarten, desconoció el valor específico de la creación artística. La poética antigua servía a la cualificación ontológica de verdad y falsedad. En términos polémicos, un tanto rudos, Croce llega a afirmar: “El que ante una obra de

arte pregunta si lo que el artista ha expresado es metafísica e históricamente verdadero y falso, formula una pregunta sin contenido y cae en un error análogo al del que quiere traducir, ante el tribunal de la moral, las aéreas imágenes de la fantasía”. Para el filósofo italiano, “el arte se disipa y muere cuando de la idealidad se extraen la reflexión y el juicio”.⁴ Es verdad que la poesía no es preponderantemente reflexiva y judicativa, pero no es menos cierto que el elemento intelectual no puede estar ausente, aunque acaso no sea el preponderante.

Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) se nutrió en las enseñanzas de Wolff y del racionalismo moderno. Su obra fue muy estimada en su tiempo y a él debemos la invención del término *estética*. Quiero destacar algunas valiosas contribuciones de Baumgarten en sus *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, que aún conservan su valor y algunas hasta su vigencia. El poema, para Baumgarten, presenta varias partes: 1) representaciones sensibles; 2) nexo entre éstas; 3) las palabras como signos suyos. “Por poético entendemos todo lo que puede contribuir en algo a la perfección del poema.”⁵ En otro de sus estudios, el esteta y filósofo alemán advierte que “no es suficiente que los poemas sean tan bellos, sino que dondequiera que vuelen lleven consigo el ánimo del oyente”.⁶ Se destaca así el elemento emotivo, cautivante, que debe tener todo genuino poema. Si las sílabas largas y las breves se mezclan de tal modo que produzcan agrado al oído, habrá cadencia. El ritmo cadencioso nos produce un placer auditivo por medio de todas las sílabas del texto; esto es el metro, que se convierte en ritmo si produce placer, agrado, mediante sílabas sucesivas con cierto orden. El verso es un discurso proporcionado, vinculado, que tiende a la perfección del poema siempre que tenga sustancia poética. Hay un distingo importante que apunta Baumgarten: “No es poema todo ejemplo de verso. El verso se perfecciona con el metro. Por tanto, hay verso cuando hay medida en un discurso, aunque pueda haberla también en un discurso que carezca de representaciones sensibles, de orden claro, de pureza y de buena armonía, etcétera, pero al verso al que esto falte no podrá llamársele poema...”⁷ No todos los versificadores son poetas, ni todos los poetas son versificadores. A Baumgarten no le tocó conocer la poesía libre, no sujeta a metro y a rima, pero con una buena distribución de acentos y ritmo que atrae y encanta.

En todo poema encontramos ostensiblemente al hombre concreto, singular. En la filosofía se necesita calar más para vincular el filosofema al

filósofo que también tiene su estilo singular, pero que debe tener un rigor conceptual común a otros filósofos. La poesía siempre es bello hallazgo por gracia, por don. La filosofía busca un método que le pueda llevar a donde anhela, a la verdad. No estoy de acuerdo con María Zambrano —a quién, por lo demás, admiro— cuando afirma que “la filosofía es un éxtasis fracasado por un desgarramiento”. Ése podrá ser el fracaso de unos pensadores frustrados que no persiguen, con rigor y con paciencia, la verdad. Ni creo que el rigor nos arranque de lo que ya tenemos sin haberlo perseguido. Se empieza por el asombro ante las cosas y se persiguen, fundamental y teleológicamente, los últimos principios, las primeras causas de la realidad y de todo cuanto hay. Impulsado por un vehemente amor a la sabiduría, el filósofo abandona la superficie del mundo y de los entes, la inmediatez de la existencia, para rasgar el velo y descubrir el núcleo ontológico de todo lo habido y por haber, para que, de manera implacable, no cruel, se expriman las cosas y la vida en pos de una sistemática de verdades que calmen nuestra inseguridad y nuestra inquietud.

El poeta, con todos sus sentidos puestos en marcha —ojos, oídos y tacto — trata de sorprender lo arcano y lo bello, desvelar los fantasmas interiores. Mientras el filósofo conquista algo firme, verdadero, aunque no llegue a descifrar todo el problema de la realidad y de la idealidad del mundo y del universo; el poeta sorprende en una intuición un trasmundo selecto, bello, cautivante. Hay una cierta unidad acotada que se logra con la palabra. Cosas tenues, aladas, que se captan en un instante privilegiado. María Zambrano observa atinadamente:

Así como el filósofo, si alcanzara la unidad del ser, sería una unidad absoluta, sin mezcla de multiplicidad alguna, la unidad lograda del poeta en el poema es siempre incompleta; y el poeta lo sabe, y ahí está su humildad: el conformarse con su frágil unidad lograda. De ahí ese temblor que queda tras de todo buen poema y esa perspectiva ilimitada, estela que deja toda poesía tras de sí y que nos lleva tras ella, ese espacio abierto que rodea a toda poesía. Pero aun esta unidad lograda, aunque completa, parece siempre gratuita en oposición a la unidad filosófica tan ahincadamente perseguida.⁸

El filósofo anda en pos de la totalidad de cuanto hay; de *una* totalidad, no de varias. El poeta anhela expresar el sentimiento que le producen las cosas, casi sin abstracción, sin renunciar a la visión de lo concreto, de lo único. No se trata del concepto del pensamiento ante la cosa, sino de la cosa real, compleja, soñada, acaso inventada y que nunca volverá a repetirse en su instantaneidad. Se intuye hasta lo que pudo haber sido y no fue, pero se

intuye en una suerte de encarnación poemática lograda más o menos rápidamente. Esta intuición está íntimamente ligada a la vida, a su vida, pero no se confunde con ella. El poeta no busca la verdad, no porque no crea en ella, sino porque prefiere la belleza de las cosas reales e incluso de lo que no es y pudo haber sido.

Existen envidiosos de los filósofos y envidiosos de los poetas. Todos estos filisteos de la cultura envidian y fingen despreciar lo que no alcanzan: el valor verdad en la filosofía y el valor belleza en la poesía. Platón —verdadero genio— no tiene ningún resentimiento de filisteo contra la poesía. Si repudia a los poetas en su libro *La República* es porque piensa que la poesía atenta contra la verdad, y si atenta contra la verdad, va contra la justicia. *Ergo*, los poetas deben ser excluidos de la República. Platón quiere ser fiel, hasta las últimas consecuencias, a la verdad y a la justicia, que es para él la virtud máxima en la vida social de los hombres. Desde nuestra atalaya de la filosofía cristiana, pensamos que el amor es superior a la justicia y vivifica a la propia justicia, que sin el amor se convertiría en injusticia, *summum jus, summa injuria*, como decían los romanos. Por otra parte, disiento de Platón cuando ve a los poetas como enemigos de la verdad. Yo creo que el poeta no se cuestiona el problema de qué es lo verdadero y qué es lo falso, simplemente discurre por otros cauces. ¿Por qué la poesía ha de ser una mentira? Hablar de lo que no hay, de cosas posibles, no es mentir. Transformar la realidad vulgar, con el auxilio de la intuición emotiva, no es destruir la realidad, sino superarla. La razón, la luz que nos viene de Grecia, es un precioso descubrimiento que nos libera. Pero la razón y la esperanza en los griegos iban juntas. La melancolía, la angustia, el pesimismo, no están en la filosofía griega, sino en la tragedia, en aquel mundo de fatalidades y dioses despiadados. Los dioses arrollaban a los hombres. Platón trata de construir una “ciudad-Estado” —*La República*— con su razón de hombre teórico y no mítico. El hombre realiza su ser, su señorío, desde la República. Todavía no es la persona en su cabal dignidad —descubrimiento de los cristianos—, sino el hombre individual con dimensión comunitaria. Ciertamente, la poesía era palabra, pero no era razón. ¿Por qué? Porque la palabra, en la poesía, está al servicio de la embriaguez que desfigura al hombre. Alguien se apodera del hombre-poeta y mueve su lengua en un mundo delirante de sombras. Hay como una rebelión de la poesía que nos embriaga ante la razón que nos estabiliza. Se trata de un canto bajo los efectos de la embriaguez. Lo que cuenta es el

instante bello, lo pasajero. Acaso los poetas deliren para evadirse de la preocupación, del cuidado que posee la existencia humana. Mientras el filósofo está cuidándose, vigilando, inquiriendo, en continua posición de alerta, el poeta se entrega a un canto seductor, halagador, onírico. El filósofo no puede dormir; el poeta se entrega al sueño, a los sueños. Con sus ojos puede percibir la belleza que brilla, pero no puede alcanzar la sabiduría. María Zambrano comenta:

Con qué severidad cruelísima decretaba Platón la abolición de los fantasmas, con cuanto afán justiciero aboga por la primacía de lo real. Sólo lo real ha de existir, es decir lo real, lo que existe por sí mismo, lo que tiene su presencia entera sin que el hombre vaya en su ayuda. Ni por un momento se apiada Platón de los “fantasmas” que precisan del hombre para perdurar. Ni por un momento, se apiada del hombre que necesita que perduren sus “fantasmas”. Con qué fría inexorabilidad establece su muerte sin dejarse ganar por la persuasión, por la sospecha de que los fantasmas estén adheridos a las entrañas del hombre, de que si bien son “fantasmas” confrontados con la invulnerable realidad de lo que es, son algo entrañable, inmediato y sumido en el corazón del hombre.⁹

El filósofo esencialista desdeña las apariencias porque sabe que son perecederas y porque anda en pos de las esencias permanentes, intemporales, del mundo eidético. El poeta en cambio se aferra a esas apariencias que pasan, y las llora porque son fugaces, las llora porque las ama mientras las tiene, aunque sienta que se le van de su asir. Platón siente las bellas amenazas de apariencia, amenazas para la vida del hombre y para la existencia de la ciudad ideal que se pretende forjar: “Y en el momento en que recibáis en ella a las musas, sean épicas, sean líricas, el placer y el dolor reinarán en vuestro Estado en vez de la ley y de la razón”.¹⁰ Comprendo las razones de Platón pero no las comparto. Aunque el poeta no viva bajo la cúpula de la justicia, no por eso deja de ser hombre y tener su justificación y su lealtad vocacional.

El filósofo advierte la manquedad ontológica de los entes, su insuficiencia radical, es un “animal *insecurum*” que busca la verdad para aquietarse en ella, la suma Perfección; para completar su luz, parte de su situación de estar embarcado con peligro de naufragio, de su extrañeza admirativa, y encuentra —cuando lo encuentra— al Ser Absoluto y, con Él, a su Bien saciante. No es que se salve a sí mismo con su decisión, es que la filosofía es simplemente propedéutica de salvación.

Se dice que los poetas no quieren tomar decisiones. Se cree que tomar decisiones es dejar de ser poeta. Se ignora que el poeta, antes de ser poeta,

es hombre, y que como hombre tiene que decidir a cada instante lo que va a ser en el siguiente. No veo por qué “este momento de la decisión, central en la ética, ahuyenta a la poesía”. Y mucho menos comparto la idea de que “el poeta es sí, inmoral”.¹¹ Puede el poeta vagar por los arrabales de la ciudad de la razón, del ser y de la decisión, pero tiene que vivir bajo la cúpula de la justicia, y su justificación tendrá que ser la justificación que todo hombre debe presentar. No bastaría que dijese que la fidelidad a la poesía es su justificación, para hacer caso omiso de todos sus deberes como hombre, como esposo, como padre de familia, como ciudadano. Comprendo que el poeta se sienta poseído por la inspiración poética, pero no por ser un inspirado deja de parecer hombre. Ciertamente el filósofo no recibe nada por donación, tiene que pensar metódicamente, con rigor, buscar los fundamentos y los fines de todas las cosas. Sólo así encuentra su mismidad personal y el fundamento de esa mismidad personal. ¿Será cierto que el poeta, una vez que se consume la entrega de sí a la morada, al nido de la poesía, ya no puede querer otra cosa? Lo dudo mucho, porque sería tanto como postergar —si no aniquilar— su dimensión ética y su dimensión religiosa, su necesidad de realizarse y justificarse como ser humano en plenitud. Vivir prendido a la palabra no es esclavizarse a ella y consumirse en ella.

Todos los hombres vivimos en un espacio de palabras, el poeta no es la excepción. Pero hay algo peculiar en ese espacio de palabras que vive el poeta, porque tiene que buscar un lenguaje selecto, rítmico, cautivante, que traduzca su honda emoción ante la naturaleza, ante los seres humanos o ante Dios. Esto no quiere decir, por supuesto, que el poeta sea un esclavo de la palabra, porque la palabra, aunque no se pueda suprimir o cambiar en el poema, porque no es mero ropaje verbal, permanece en la sustancia del poema. Caso diferente es el del filósofo, que busca el concepto riguroso y se sirve, como dueño de las palabras adecuadas. Yo no sé si el primer lenguaje fue delirio poético, pero la frase me parece a todas luces hiperbólica. El conjunto de signos subpositivos que constituye el lenguaje no brota por delirio poético, sino por necesidad de comunicar. Gran parte de la vida, el poeta se la pasa luchando con las palabras vulgares, tópicas, comunales. Siente el imperativo de trastocar ese mundo de palabras gastadas que no pueden expresar su sentimiento único, incanjeable, intransferible. Por eso echa mano de la metáfora, para trastocar el lenguaje vulgar, de todos y de nadie. Hay algo grandioso en esa entrega de toda su

vida, o de gran parte de ella, a la poesía. La *inspiración* es convertida en trabajo.

Así como el poeta es fiel a su misión, el filósofo es también muy leal a su vocación y a su misión. El poeta dona poemas, el filósofo genuino regala sistemas que reflejan su fiel búsqueda y encuentro de verdades. Cada quien consuela a los hombres a su manera. Por algo Boecio escribió su libro sobre la consolación de la filosofía. Encuentro en la dispersión de los poetas la excusa de quien vive errabundamente los instantes en el tiempo. No tiene que cuidar el control de la razón al grado en que lo realiza la filosofía, porque el poeta, con sus intuiciones virginales, vive en una embriaguez de inspiraciones que se suceden en el tiempo. El filósofo tiene que llevar cuenta y razón de todo. Por supuesto que la poesía no tiene por qué ser inmoral ni vivir según la carne hecha palabra. No creo en la irracionalidad de la poesía, porque no se trata simplemente de sonidos, sino de significaciones. Si la poesía fuese irracional, el poeta sería, como poeta, un animal irracional que, no obstante, se sirve de conceptos y de palabras que no son meros fonemas. No le pidamos a la poesía lo que sólo puede darnos la filosofía, el encuentro del espíritu consigo mismo, la explicación fundamental y teleológica de la *habencia* y del fundamento mismo de la *habencia*, que no se confunde con ella. La angustia y la muerte no son vivencias exclusivas ni del poeta ni del filósofo; sólo que el filósofo intenta desentrañar la significación del sentido de la angustia y de la muerte. ¿Por qué me angustio? ¿Por qué muero? La muerte, ¿es tránsito o es aniquilación? El filósofo va a trabajar con la sola razón natural para adquirir certeza. El poeta va a describir en bello lenguaje la angustia existencial y la muerte inevitable. La mirada poética céntrase en la apariencia horrible de la muerte y en el dolor que produce la angustia, sin descifrar su significación ni su sentido metafísico. Puede haber pinceladas maestras sobre las agitaciones pasionales, pero no hay búsqueda comprometedora de la verdad. La filosofía es salida de la fatalidad, propedéutica de salvación. La poesía pretende sorprender arcanos de la naturaleza, del amor, de lo divino.

Se suele decir que la filosofía nació por segunda vez cuando la nueva esperanza era —menguada y falsa esperanza— este mundo tan lleno de espejismos. Todo lo que habíamos aplazado para la otra vida queda ahora reducido a gozar en el tiempo todo lo que esté a nuestro alcance, sin renunciar a nada. La filosofía platónico-cristiana había establecido con toda

firmeza nuestro destino eterno. Hasta el ascetismo se tornaba, al final de cuentas, un lugar para el goce, por la satisfacción del deber cumplido y por la profunda convicción de que todo contribuye al bien de quienes aman a Dios. Dante, poeta y conocedor de la filosofía, funde felizmente la poesía, la religión y la filosofía en su *Divina Comedia*. La esperanza que la filosofía y la religión habían afianzado es expresada poéticamente, en forma esplendorosa, selecta y cautivante. El renacimiento y la modernidad que no quieren renunciar a nada, saltan el ascetismo, instalan la cosmovisión antropocéntrica y llegan a un vitalismo irracional y a un relativismo insostenible que cae en el escepticismo. La poesía no puede ser ajena a las cosmovisiones, a los signos de los tiempos. El universo no está creado, hay que crearlo filosófica o poéticamente. Baudelaire, soberbio tantas veces y humilde en varias ocasiones, se siente pecador, pero espera que el creador le haya destinado un lugar al poeta. Como si sólo la poesía salvase.

Como Dante Alighieri, también el romanticismo une la filosofía con la poesía, el suceso y su sentido filosófico. La poesía deja los instantes fugitivos felices de la inspiración, y se somete —en Paul Valéry— a la búsqueda voluntaria, a la captura de pensamientos bien burilados, al triunfo perpetuo del sacrificio; ahora lo que cuenta es la exactitud y el estilo, la realización y la definición, “la poesía pura”, independiente, solitaria, sustantivada, totalizante. Como si bastase con ser poeta para existir en la forma más pura de realización de la esencia humana y de la plenitud. Hay que ser mártires de la resistencia a lo fácil, de la entrega total a la poesía o a la metafísica *logos y poiesis* se afirman a sí mismos para engendrar un absolutismo “nuevo”. La razón racionante o la poesía se cierran y ya no encuentran otra cosa que la poesía pura y la soberbia razón. Pero estos altivos y cerrados sistemas generan, desde su fondo, una angustia imposible de disimular. La angustia de los naufragos en la nada que sólo cuentan con ellos y con su bagaje —que también se hundirá— filosófico-poético. Inútiles resultan los castillos de razones filosóficas y las murallas cerradas de poesías puras que nada buscan fuera de sí mismas. María Zambrano lo ha dicho muy bien:

Porque en el fondo de toda esta época moderna parece residir una sola palabra, un solo anhelo: El hombre quiere ser, ante todo, ciego; antes de afanarse en abrir los ojos, quiere ciegamente. Y cuando mira es para ser. Por eso no quiere ver otra cosa que lo absoluto. A su ansia de absoluto ninguna otra cosa puede darle que lo Absoluto también. Pero, en realidad, no ha ido a

buscarlo, porque el Absoluto alienta ya dentro de él. No se siente, en verdad, incompleto el hombre de este momento; no se siente necesitado ni menesteroso de salir en busca de nada. Y, sin embargo, debajo de su “absoluto” está —mares de nada—, ciega, indiferente, la angustia. Y sobre la angustia, los altos muros del sistema.¹²

Pero el sistema ¿ofrecerá realmente seguridad al angustiado con la sola razón filosófica o con la sola poesía? Si el hombre es un ser deficitario, un animal inseguro, un desamparado ontológico, un insuficiente radical, no puede remediar su desamparo y su insuficiencia con lo que no tiene: la perfección, la infinitud, la plenitud. A medida que el hombre se convierte en fundamento del todo, se va desfondando en su soledad, en su pequeñez, en su fragilidad, en su caducidad. Aislamiento inmanentista y acción. Una acción que se convierte a menudo en agitación de neurótico por faltar la meditación honda de su ser fundamentado en un Ser fundamental y fundamentante. ¿Cómo no ver en el fenómeno de la angustia la necesidad de salvarse, de que Alguien ocurra en auxilio nuestro?

No estoy muy seguro de que el poeta es poeta por exigencia del destino. Ciertamente existe la libertad y el destino, pero el destino, desde la era cristiana, no es forzosidad inevitable, sino vocación que se sigue voluntariamente. La poesía pertenece al linaje de las ocupaciones humanas que no se llevan a cabo más que por una clara y firme entrega a la vocación. Después de la vocación acatada puede venir ese “vértigo del amor”, esa reconquista “del sueño primero”. Poeta que no quiera compartir su sueño, su soledad, su inocencia primera, no es auténtico poeta, por no ser radicalmente conviviente, coparticipante. Vivir es convivir caritativamente. Esta afirmación la hago para el filósofo y para el poeta que antes de ser filósofo o poeta son hombres. Una verdad o una felicidad que no pueden comunicarse no son auténtica verdad o genuina felicidad. El poeta busca, como el filósofo, a todos y a cada uno. La filosofía y la poesía, aunque trabajen con esencias, tienen un destino existencial. Es el amor que se desvive por la sabiduría o por la belleza.

Ciertamente la filosofía es un encontrarse a sí mismo, un autoposeerse y un autoubicarse. Pero no se limita a eso. En el ámbito puramente natural, no hay ninguna ambición más profunda y más seria que la filosofía. No resulta reprochable que el filósofo quiera salirse de la corriente del tiempo, al menos con el pensamiento, para desprenderse de la larga cadena del cosmos en que marchamos con luces y sombras, en compañía de otras creaturas. No tiene por qué ser desesperante la búsqueda de la verdad hasta el fin, el

pensamiento horadante del propio ser para encontrar el nombre singular y único de su entidad humana. En cierto modo, podemos trascender el tiempo. Dios crea nuestro espíritu; el cuerpo nos viene de nuestros padres; pero en la cadena biológica de organismos tenemos que llegar a la creación de la primer pareja del *homo sapiens*. Cuando el hombre, en un extravío de soberbia, piensa en ser él mismo su propio creador, se desfonda, se derrumba al precipicio de la pura contingencia. Nos ganamos con nuestro propio esfuerzo la búsqueda de nuestra mismidad, y esperamos, con espera esperanzada, que se cumpla la plenitud subsistencial que anhelamos. Conocer lo universal como universalizable, por causas primeras y principios últimos, no es vana tarea, sino noble, alta, legítima ambición. Pero esta ambición no significa en manera alguna perder el sentido metafísico de nuestro ser creatural.

El poeta está enamorado de la belleza, absorto en su mundo de lenguaje esplendoroso, selecto y cautivante, pero sin olvidar —porque antes de ser poeta es hombre— su ser creatural, su filiación recibe la dádiva poética, sueña y busca al Ser Absoluto entre la niebla. La total reintegración a los orígenes, cuando se logra, es una victoria del amor. El poeta está en disponibilidad, en espera, de la inspiración dentro de un ancho espacio abierto. Ahí espera sorprender el instante de la intuición poética saturada de plenitud, de luz y de belleza. *Se trata de una pasividad por amor a la belleza del lenguaje poético*. En realidad hay tantos lenguajes poéticos como poetas haya.

El poeta no acaba de autoposeerse racionalmente. A este respecto, María Zambrano apunta:

Porque a nada se llega por uno mismo. No sólo no es posible poseerse a sí mismo, sino que tampoco se puede poseer ninguna cosa por pequeña, minúscula, que sea su existencia. En cada criatura vulgar está el misterio de su ser y el de la creación entera, y ¿cómo venir a poseerlo? En verdad, de aquel que llegara a penetrar enteramente en la existencia de la más deleznable criatura del mundo habría penetrado en todo el mundo. Mas eso es imposible, como imposible es el poseerse a sí mismo.¹³

El apuntamiento de esta brillante pensadora resulta sumamente interesante, aunque un tanto hiperbólico. Es cierto que no nos llegamos a poseer a nosotros mismos de manera perfecta, absoluta; pero no es menos cierto que sí podemos poseernos a nosotros mismos de modo humano, esto es, imperfecto. De no ser así, el imperativo de Sócrates que se estampó en el frontispicio del Templo de Delfos: *Gnoti se auton* (Conócete a ti mismo)

carecería de sentido. Nos podemos autoposeer sin llegar a ser más que nosotros mismos, aunque sea de modo deficiente. El Ser Absoluto, perfecto y personal nos posee, desde su trascendencia de manera perfecta. El poeta sale de sí mismo cuando está inspirado, aunque la inspiración tenga que ajustarse con los instrumentos del concepto, del lenguaje, del ritmo, de la sonoridad...

La poesía es un abrirse del ser hacia adentro y hacia afuera al mismo tiempo. Es un oír en el silencio y un ver en la oscuridad. “La música callada, la soledad sonora.” Es la salida de sí, un poseerse por haberse olvidado, un olvido por haber ganado la renuncia total. Un poseerse por no tener ya nada que dar, un salir de sí enamorado, una entrega a lo que no se sabe aún, ni se ve. Un encontrarse entero por haberse enteramente dado.¹⁴

¡Magnífico vuelo lírico que nos aproxima a la esencia de la poesía!

Sólo en los místicos, en san Juan de la Cruz de modo eminente, *lo que se verifica por la poesía es algo absoluto*. Y de esto no puede gloriarse ni el propio poeta místico y santo español. No hay graduación posible de esa poesía mística que consume enteramente, que transforma el ser humano donde desciende. En la plenitud serénase todo:

En la noche serena
con llama que consume y no da pena

Hay un fuego interior que ilumina, que consume y que no quema. El poeta san Juan de la Cruz —y no cualquier otro poeta— vive enamorado de Dios, y por Dios ama cada cosa y el instante fugitivo en que plasma su poesía. El verdadero objeto de su amor no es el mundo, sino Dios. Hay que vaciarse por Dios de todo lo que no es Dios. Porque en Dios se encuentra todo, porque Dios es el Señor de la vida, del universo creado y de la muerte. La poesía de san Juan está al total servicio de ese Señor. San Juan de la Cruz no busca el ser de los entes en el sentido de la filosofía. Se olvida de sí, pasa la noche oscura y despierta en el Ser que le sustenta y que le ama.

El filósofo se refiere a la totalidad de cuanto hay en el ámbito finito, no para desprenderse totalmente de él, sino para afirmarlo y para ir directamente hacia el fundamento de la *habencia*. Es un amor de objetividad, de sabiduría, de un orden que es *ordo amoris*. Diríase que los filósofos rescatamos el fondo ontológico de los entes para forjar su unidad, que descansa en la Suprema realidad irrespectiva, en el Ser fundamental y

fundamentante. No anda lejos el poeta del filósofo cuando se trata de abrazar todas las cosas, aunque el abrazo tenga su peculiar modo en uno y en otro. La poesía no tiene por qué seguir un método, ni buscar racionalmente la raíz fundamental de la existencia. Se limita a cantar y a manifestar el ser resplandeciente de las cosas y del mundo. Busca precisión en la palabra en cuanto sea la que va a contener su vivencia. El filósofo se exige la precisión conceptual, la seguridad en la concatenación de pensamientos, la justeza del método para llegar a la verdad. No busca la palabra sonora ni el paraíso primero. El poeta quisiera escribir, como decía Rimbaud, silencios, noches, inefabilidades. Fija, en alguna manera, sus vértigos. Esto no quiere decir que la poesía sea irracional, que se escape por completo al logos. El *animal insecurem* —y, como hombre, el poeta también lo es— busca certeza y cosecha seguridades. El poeta, hechizado y prisionero del instante bello, une palabras sonoras y significantes que traducen su metafísica de la emotividad.

El poeta, enamorado siempre de la belleza sonora y rítmica de las palabras, es a la par un minero del lenguaje y un buzo de la realidad subyacente de cosas y personas. No se trata de simple música verbal, sino de palabras eufónicas significantes, selectas, esplendorosas, cautivantes. Por eso busca denodadamente la imagen, la metáfora. No le bastan las palabras cotidianas gastadas por el uso vulgar, despojadas del nombre auroral, primigenio, significante. Todo poeta es un nombrador. “Bautiza cosas, sensaciones, sentimientos, reflexiones coloreadas de belleza...”

El poeta usa la palabra para crear su propio lenguaje porque, de no ser así, no saldría del mundo de lo inefable. Las palabras poéticas quisieran ser virginales, fuera del lenguaje gastado, común, de todos y de nadie. El poeta quiere revelar algo que solamente él experimenta, algo que la palabra en su forma universal es insuficiente para revelar, algo que le obliga a trastocar los términos tópicos, comunales, mostrencos. Por eso echa mano, necesariamente, de la metáfora.

Lo más verdadero de las cosas está ausente, para el poeta, del lenguaje de la vida y del lenguaje de la ciencia. Parece como si la realidad se encubriese a sí misma. Sentir las cosas en su *status nascens* es ambición, confesada o inconfesada, de todo poeta genuino. Yo no veo la necesidad de separar abismalmente la poesía del poema, como lo quiere hacer Valéry. Cierto que la poesía es una esencia unitaria captable por la inteligencia, pero no menos cierto es que la emoción juega un papel primordial en esa

poesía en estado naciente. La poesía no se cuestiona a sí misma, como lo hace la filosofía. El poeta hace poesía, no define la poesía. Es el filósofo el que define la poesía. Valéry ha dicho: “El poeta se consagra y consume en la definición y construcción de un lenguaje dentro del lenguaje, y esta operación, que es larga, difícil y delicada, solícita de las más diversas cualidades del espíritu y que jamás llega a terminarse porque nunca es, tampoco, exactamente posible, tiende a llegar a ser el idioma de un ser más puro, más potente y más feliz con su palabra que no importa qué personaje real”.¹⁵ ¿En qué sentido el poeta es un ser más puro, más potente y más feliz que cualquier personaje real? ¿Será más puro, más potente y más feliz que el santo? No lo creo. El poeta puede tener instantes felices al crear su poema, pero antes que poeta es hombre, y como hombre no puede ser ni feliz ni puro, ni verdaderamente potente si no es bueno de verdad. Una cosa es acatar la vocación poética y otra cosa es la servidumbre poética. La poesía es para el hombre y no el hombre para la poesía.

Eugenio Frutos Cortés, *Creación filosófica y creación poética*, Juan Flors, Editor, p. 86 (Colección Estría).

Pedro Laín Entralgo, "Palabras menores", p. 22.

T. S. Eliot, *Poesía y drama*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1952, p. 16.

Benedetto Croce, *Breviario de Estética*, Escapa-Calpe, Buenos Aires, 1942 (Col. Austral), p. 29.

Alexander Gottlieb Baumgarten, *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, Aguilar, Buenos Aires, 1976 (Biblioteca de Iniciación Filosófica), p. 32.

Ibid.

Alexander Gottlieb Baumgarten, *op. cit.* p. 81.

María Zambrano, *Filosofía y poesía*, 4a. ed., Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 22.

Ibid., p. 37.

Platón, *La República*, Libro Décimo, 607.

María Zambrano, *op. cit.* p. 40.

Ibid., p. 86.

Ibid., p. 108.

Ibid., p. 110.

Paul Valéry, *Baudelaire y su descendencia*, Revista de Occidente, Madrid, 1924.

T. S. Eliot, *Poesía y drama*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1952, p. 16.

Benedetto Croce, *Breviario de Estética*, Escapa-Calpe, Buenos Aires, 1942 (Col. Austral), p. 29.

Alexander Gottlieb Baumgarten, *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, Aguilar, Buenos Aires, 1976 (Biblioteca de Iniciación Filosófica), p. 32.

Ibid.

Alexander Gottlieb Baumgarten, *op. cit.* p. 81.

María Zambrano, *Filosofía y poesía*, 4a. ed., Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 22.

Ibid., p. 37.

Ibid., p. 108.

Ibid., p. 86.

Paul Valéry, *Baudelaire y su descendencia*, Revista de Occidente, Madrid, 1924.

Ibid., p. 110.

María Zambrano, *op. cit.* p. 40.

Platón, *La República*, Libro Décimo, 607.

Eugenio Frutos Cortés, *Creación filosófica y creación poética*, Juan Flors, Editor, p. 86 (Colección Estría).

Pedro Laín Entralgo, "Palabras menores", p. 22.

Epílogo

EL RITMO Y LA SONORIDAD son parte de la poesía, pero no son la poesía nada más. Si la poesía fuese sólo una *música verbal*, entonces habría que suprimir todo el significado de las palabras y quedarse con los puros fonemas. Por supuesto que el ritmo y la sonoridad —elementos prepoéticos— son preparatorios. Pero hay además cierta *garra poética*, que proviene de una honda emotividad espiritual, de ciertos “universales del sentimiento”, si es que se pudiese hablar de sentimientos universales. El lector de la poesía advierte en los poemas cierto sentimiento peculiar, singular, personalísimo del poeta que tiene eco en su propio espíritu. Tanto el poeta como el lector de poesía miran hacia adentro, hacia las hondas palpitaciones y las respuestas coloreadas de emotividad que damos a los otros hombres y al universo. El intelecto solo no es musical ni cantante, ni rítmico. Pero, ¿puede haber un intelecto puro en el acto espiritual de toda persona? Definitivamente todo acto espiritual es sintético, cuenta con la escencialidad de los vocablos pero también con la voluntad de vivir y de orientarse en la vida y con el sentimiento que nos despierta el mundo —personas y cosas que nos rodean—; las ideas del poeta son algo más que puras cápsulas lógicas, todo un estado espiritual canta en el tiempo y en el espacio y con palabras que revelan el hondón del alma. Cuando falta la *pureza de corazón* —y en la sociedad contemporánea hay una gran sequedad cordial—, no puede haber recepción de la poesía, interés por lo poético. El tipo medio del hombre contemporáneo no sabe vaciar su ser y dejarlo disponible, receptivo, preparado para que lo invada el misterio de la poesía. No se trata de abandonarnos al imperio del sentir privado de sentido. Trátase de presentar un valor emotivo, sensorial o hasta, si se quiere, sensual; pero en estado abstracto, sin que se advierta el jadeo del esfuerzo por saber y de la voluntad de sobrevivir.

Aunque con ciertas reservas, cabe hablar —como lo ha hecho Jean Hytier— de la poesía como una *metafísica del sentimiento*. Metafísica porque se trata del ser poético, *del sentimiento*, porque se trata de que lo emotivo se alce de lo concreto y temporal hacia la esencialidad eterna. Primero hay que sentir lo concreto y lo vivo —no lo lejano y lo abstracto— para después elevarse a lo universal y a lo eterno. ¿Se podrá aprehender lo eterno? En la temporalidad en que estamos inmersos cabe intuir algo supratemporal, aunque sea en forma imperfecta, preambular. En todo caso,

el poeta tiene que brindarnos algo muy suyo que sea substancial y que se exprese de modo eufónico. Más allá de la musicalidad, hay que ir a las resonancias del universo y de Dios que se producen en nuestro espíritu. Hay como una lucha para atrapar lo inasible. Se requiere de una gran capacidad intuitiva que sepa expresarse. No basta la conmoción ante un bello espectáculo de la naturaleza, se requiere saber usar, con ojos maravillados, imágenes en el tiempo. Quiérase que no, todo poema presenta cierta estructura espiritual, cierta armazón inteligible y lógica. Resulta imposible construir poemas —como lo quisieron hacer los epígonos de los simbolistas— carentes de todo ingrediente conceptual. Toda palabra expresa un concepto. Las vivencias del poeta, fluidas y temporales, son vida que canta; pero vida que se maneja con cierta estructura lógica. ¿Qué hay en el fondo de toda lírica? Indudablemente existe una metafísica implícita que expresa, con pretensiones e integralidad, al hombre de cada tiempo. Los ojos maravillados del poeta asisten al concierto sigiloso del mundo. Dibujo del sentir en el frío contorno de las cosas; equilibrio entre lo intuitivo y conceptual. ¿Habrá algún poeta que haya podido intuir la inagotable gama de modos humanos de ser? El poeta huye de palabras que cosifiquen, busca una esencialidad deslumbrada y centellante de los entes; por eso mora sobre la tierra sobrecogido poéticamente, porque se le revela, de alguna manera, el ser de la existencia singular, irrepetible, única. La poesía es arte, pero no cabe reducirla a retórica. Al final de mi introducción filosófica al complejo verbal poético vuelvo a mi definición de poesía que presento a lo largo del libro como un *leitmotiv*: *Poesía es lenguaje rítmico, selecto y cautivante de lo emotivo, vertido bella y metafóricamente, en plenitud significativa-existencial*. Ahora es posible comprender bien lo que está entrañado en esta definición:

- 1) lenguaje muy peculiar (rítmico, selecto y cautivante);
- 2) captación del motivo único, incanjeable, insustituible que vive el poeta;
- 3) expresión bella y metafórica para lograr la plenitud significativa-existencial del momento vivencial poético.

En la poesía no estamos frente a sentimientos vulgares, sino ante la belleza de los sentimientos singulares expresados en palabras sonoras, rítmicas, significativas. En contacto con el universo, se produce una honda palpitación del espíritu en quien de verdad es poeta. Y hay en el poeta una

facultad, que sólo él tiene, de advertir en la palabra humana, de manera intuitiva, un sentido de plasticidad y de virginal plenitud.

Todo poema está empapado con el temple anímico del poeta. Tema, motivo, talante, todo ello lo advertimos en ese templo interno que invade la masa poética. Y, por qué no decirlo, nos invade también a nosotros, sus lectores. En la auténtica poesía no hay confecciones intelectuales, proyectadas fríamente al margen del talante y del estilo del poeta. Con mera técnica de preceptiva literaria se puede fabricar un verso, pero nunca se llegará a la auténtica expresión esencial poética. Una sencillez admirable, aunada a una hermosa y firme gravedad, caracteriza al verdadero poeta. La poesía no es pura forma o pura materia, sino materia-forma indisolublemente unidas. Porque no se trata de una pura forma significativa, sino de una forma significativa y bella, y no hablo de una belleza exterior, artesana, sino de una belleza integral de fondo y forma. La actitud verdaderamente poética, que no todo mortal tiene, se apodera de la verdad bellamente. Y que no se nos venga a decir que *lo feo es hermoso*, como se le ocurrió, en típica *boutade* francesa, a Victor Hugo. ¿Quién podría estar convencido de que lo feo es hermoso o de que la hermosura es fea? El ultraísmo y la llamada poesía de vanguardia se rebelaron, inútilmente, contra la música y contra el lenguaje. El vanguardismo nihilista antilingüístico no ha podido perdurar ni enfrentarse sistemáticamente contra el público —oyente o lector—, ni acercarse tanto a un público barato que confunda la poesía con los versos, con frecuencia cursilones. La palabra supraútil, plena de sentido, está en el mundo espiritual del poeta, plasmado en figuras radiantes y felices; *por* y *en* la palabra brotan y perduran los universos poéticos; esos universos que patentizan algo sustancial y real del hombre y del cosmos.

Alguien que posea la palabra que nos reconduzca al lugar de su propio surgimiento tiene que dar voz al misterio del hombre y del universo. Por eso he dicho que la poesía es *mensaje de lo eterno en el tiempo, pero mensaje resonante que fulgura momentáneamente y dura después en el silencio interior*. Hay obras, escritas en prosa, llenas de poesía, y hay versos carentes de sustancia poética. Podemos distinguir fondo y forma, pero en el poema son inescindibles, y aun el versolibrismo requiere una bella distribución de acentos. El hombre, y sólo el hombre, siente un extraño anhelo de poetizar y de escuchar poesía. El hombre, siempre pluridimensional, tiene una dimensión poética que constituye una de las

más altas manifestaciones del espíritu. Justamente por eso hay poesía. Y hay poesía sólo para el hombre, porque ni Dios, supremo poeta, ni los animales, totalmente ciegos y sordos para los poemas, necesitan de la poesía. Sólo al hombre le gusta poetizar, leer y escuchar poesía.

Se ha hablado de poetas que tienen más de filósofos que de poetas; pero los poetas sin sustancia filosófica podrán tener ingenio superficial pero no talento poético. No cualquiera puede enlazar, por la mejor disposición estética, la justeza de pensamientos. Puede haber medida y rima, pero si se carece de intuición virginal, de fuego, de entusiasmo, no hay poesía. ¿No habrá una inteligencia sobreexcitada y un vértigo momentáneo del corazón y del pensamiento —con buen gusto lírico, por supuesto— en el trance de la creación poética? Hay un filtro, en el buen poeta, para que no todas las pasiones y los sentimientos pasen al poema. Se da, tiene que darse, una estética de la pasión y de la emotividad no exentas de sabiduría y de lucidez. Hay un *instinto adivinatorio* —no opuesto a la filosofía, sino aprovechable por ella— en los poetas geniales.

Presiento que hay poetas a quienes su fecundidad —esa fecundidad misteriosa— les duele en el corazón. ¿De dónde viene la luz, la inspiración? No puede venir más que desde las más altas regiones a las que llega el espíritu humano. Lo demás es alegría del corazón, jubilosa fecundidad espiritual. Si la poesía es una de las bellas artes, me parece muy natural que se produzca una *cathársis*. Este efecto purgativo nos limpia de los humores tóxicos, de las presiones nerviosas, de las presiones acuciantes. ¿Y cómo quedamos después de la *cathársis* producida por un profundo y bello poema? Yo diría que por unos momentos quedamos como si fuésemos un lago en calma, un arcoiris después de la tormenta, una emoción placentera y serena. La belleza terrenal del poema, por alta que sea, resulta a la postre fugaz, imperfecta. Pero hay algo valioso, algo que nos hace elevar el espíritu hacia lo alto para unirnos con la perfecta, eterna y suprema Belleza.

ÍNDICE

Prólogo

I. *Hacia la esencia de lo poético*

II. *¿Qué es y qué no es la poesía*

III. *Significación y sentido de la poesía*

IV. *Mester de clerecía (arte de doctos) y mester de juglaría (arte popular)*

V. *Poesía universal y poéticas nacionales como versiones de lo humano poético*

1. Poesía italiana

2. Poesía francesa

3. Poesía alemana

4. Poesía española

5. Poesía inglesa

6. Poesía norteamericana

7. Poesía hispanoamericana

VI. *Interacciones y proyecciones de la filosofía y de la poesía*

VII. *Creación filosófica y creación poética*

Epílogo

SI IMAGINÁRAMOS POR UN INSTANTE que la poesía desapareciera de la faz de la tierra, la existencia humana se tornaría desolada, incompleta, triste. Careceríamos de uno de los elementos que contribuyen a nuestra felicidad, a nuestra dignidad y a nuestro valor. Aunque no sea la única razón de vivir, la poesía es uno de los motivos esenciales que dignifica y embellece la existencia de los seres humanos. El sueño descansa en alcanzar la revelación y la virtud suprema; la sentencia de fray Luis de León es determinante: "Poesía no es sino una comunicación del aliento celestial y divino".

Para comprender las orientaciones literarias que someten lo inmarcescible y la devoción, el anhelo de perfección y la réplica de la estética, Agustín Basave traza un recorrido analítico por la definición, las cualidades, los rasgos y las señales de la poesía, auxiliado por una eficaz meditación filosófica y un repaso fortuito y puntual de las expresiones líricas italiana, francesa, alemana, española, inglesa, norteamericana e hispanoamericana: venera el peregrinaje terrible de Dante Alighieri, sigue los pasos atormentados de Charles Baudelaire y el fervor de Paul Claudel, discurre por el clasicismo de Goethe y de Schiller, logra intenso parpadeo en el repaso de Góngora y Quevedo, Antonio Machado y Miguel de Unamuno, Pedro Salinas y Federico García Lorca; ofrece un orden a la conmoción para visitar a William Shakespeare; renueva la sorpresa y la alabanza con la presencia de Edgar Allan Poe y Walt Whitman para llegar a buen puerto con los misterios sensuales de Ramón López Velarde, la memorable visión de atmósferas y elementos confrontados en la escritura de Octavio Paz, la vanguardia imponente de Vicente Huidobro y la emoción con múltiples rostros de Pablo Neruda, entre otros poetas que atrapan la voluptuosidad, atemperan la tragedia y mezclan sus esencias con la incertidumbre existencial y el gozo.

Del mismo autor, el FCE ha publicado *Filosofía del hombre* (1957) y *Meditación sobre la pena de muerte* (1997).